



# Romansk Forum Nr. 12 - 2000

Forord	1
Sletsjøe, Anne:	
O desgraciado amante peralvilho om kjærligheten som drivkraft i en pikares løpebane	3-17
Helland, Hans Petter og Marianne Hobæk Haff:	
Nominalfrasen og dens satellitter: En kontrastiv tilnærming fransk-norsk	18-41
Guerrero, Vladimir: Gender, class, theology, and the first don Juan	42-49
Tarrou, Jean-Louis:	
Interferens mellom farge og musikk hos Olivier Messiaen en tverrfaglig tilnærming	50-55
Celati, Clara: Materiali per Ludovico	56-76
Trandem, Beate: Le transfert culturel	77-86
Nilsen, Marika Muhonen: Diminutiv i spansk	87-95
Thévenin , Claire:	
Les pronoms personnels chez Flaubert dans la perspective	
d'une esthétique de l'impersonnalité	96-113
Hasselgård, Hilde og Kåre Nilsson: Bokmelding	114-119
Zwartjes, Otto: Review	120-136

## FORORD TIL ROMANSK FORUM NR. 12

Etter seks måneder har vi har nok en gang gleden av å sende ut et nytt og fyldig nummer av Romansk Forum. Alle «våre» språkområder er representert, og i utvalget av artikler har vi lagt vinn på både variasjon og balanse med hensyn til temaer og epoker. I dette nummeret har vi også tatt med et par bokomtaler, hvorav den ene omhandler et så vidt eksotisk emne som spanske misjonærgrammatikker, mens den andre tar for seg 2. utgave av vår mer hjemlige *Innføring i lingvistikk*. Her burde således være noe for enhver smak – hva enten man definerer seg som lingvist, litterat eller god, gammeldags filolog, for den saks skyld.

Vi vil gjerne takke våre villige bidragsytere, samtidig som vi benytter anledningen til å ønske både dem og våre lesere en hyggelig jul og et produktivt nytt år!

Hallvard Dørum

Kåre Nilsson

Solveig Schult Ulriksen

# ***O DESGRACIADO AMANTE PERALVILHO***

## **OM KJÆRLIGHETEN SOM DRIVKRAFT I EN PIKARESK LØPEBANE**

**Anne Sletsjøe**

Den forelskede pícaro i portugisisk barokkprosa heter Peralvilho og er hovedfigur i novellen med tittelen «O desgraçado amante Peralvilho», den femte av Gaspar Pires de Rebelos i alt seks «eksemplariske noveller» (*Novelas Exemplares*). Om forfatteren vet man kun at han var «licenciado, sacerdote, teólogo pregador e escritor» og dessuten «frade professo da Ordem Militar de Santiago da Espada». Hans forfatterskap er i dag lite kjent og også nærmest utforsket.<sup>1</sup>

Berømt i sin samtid ble Pires de Rebelo derimot alt med sitt første skjønnlitterære verk *Infortunios Tragicos da Constante Florinda*, der første del kom i 1625 og andre del i 1633, samme år som første del kom i nytt opplag. Opplagstallene<sup>2</sup> viser at Pires de Rebelos lange fortelling om den stanhaftige Florinda og prøvelsene hun gjennomgikk var en stor og langvarig suksess i samtidens Portugal, noe som fremgår av tittelbladet på hans *Novelas Exemplares*, som tidvis også omtales som *tredje del* av det første verket, og som ble trykt første gang i 1650.<sup>3</sup> I motsetning til så mange av forfatterne i samtiden

---

<sup>1</sup> Om Pires de Rebelos fødsels- og dødsår vet man kun at han må ha dødd en gang mellom 1634, som er det året han selv redigerte og signerte prologen til et arbeid av religiøs karakter, og 1648, som er årstallet for den eldste godkjennelsen av førsteutgaven av de eksemplariske novellene. Disse har forøvrig en prolog skrevet av en ikke nærmere identifisert «amigo do Author», hvilket skulle indikere at forfatteren på dette tidspunkt ikke lenger var i live. Flest opplysninger om hans biografi har Artur Henrique Ribeiro Gonçalves samlet i sin «tese de mestrado» om nettopp den femte av de eksemplariske novellene – «Uma novela pícara portuguesa: *O Desgraçado Amante* de Gaspar Pires de Rebelo», Universidade Nova de Lisboa 1994, upubl. Utover å proklamere Pires de Rebelos novelle som en «kanonisk» pikaresk – en konklusjon det synes vanskelig å stille seg bak – ligger avhandlingens fortjeneste i første rekke i at den gir en aktualisert og kommentert versjon av førsteutgaven av 1650.

<sup>2</sup> Første del ble trykket opp igjen samme år og deretter i 1665, 1672 og hele to nyutgivelser i 1707 – alle i Portugal, mens annen del kom i ny utgave i 1635, 1671 og i 1721. I tillegg ble de to delene utgitt i ett bind i 1684, 1685, 1747 og i 1761.

<sup>3</sup> Etter førsteutgaven av 1650, ble verket trykt opp igjen i 1670, 1684 (som er den utgaven som finnes i Biblioteca Nacional og som, i mikrofilmversjon, danner grunnlaget for foreliggende arbeid), i 1700, 1712 og 1761. En noe modernisert utgave av novellene enkeltvis kom 1847-48. Endelig finnes en utgave av femte novelle i moderne språkdrakt i João Palma Ferreira *Novelistas e contistas portugueses dos séculos XVII e XVIII*, INCM, Lisboa 1981, der Gaspar Pires de Rebelos novelle utgjør sidene 119-71. Siden dette på

skrev Pires de Rebelo alle sine verk på morsmålet. Dette er desto mer bemerkelsesverdig ettersom han i all sin skjønnlitterære prosa så åpenlyst trekker veksler på den spanske samtidslitteraturen – så vel på Cervantes' tekster som på den brede pikaresktradisjonen, der han skriver parallelt med forfatterne av flere av de mest kjente pikareskromanene.

De øvrige fem eksemplariske novellene utspiller seg i tidsrommet fra 1200-tallet og frem til forfatterens egen tid og er geografisk lagt til henholdsvis England, Katalonia, Kastilja og Portugal. I likhet med fortellingen om den standhaftige Florinda, preges deres ofte meget dramatiske hendelsesforløp av kjærlighetsforviklinger og uklare identitetsforhold, der helt og heltinne må gjøre mange og lange omveier for å nå sitt etterlengtede mål og en lykkelig slutt på prøvelsene – i alle fall målt med datidens målestokk. Den lærdom de gir gjennom sine *exempla* er også grunnleggende den samme: «*não há felicidade fora da verdade*» – uten sannhet, ingen lykke – samtidig som fasthet, utholdenhet og nødvendigheten av å ha tillit til den man elsker, sterkt betones. I denne kontekst representerer novelle nummer fem om den ulykksalige Peralvilho tilsynelatende et avvik:

Som den eneste av Pires de Rebelos eksemplariske noveller har historien om Peralvilho klare pikareske trekk; faktisk er dette den mest gjennomført pikareske enkelttekst i hele det portugisiske materialet fra denne perioden,<sup>4</sup> og den røper på flere måter sin skyldighet til ulike spanske kilder. Ett uttrykk for dette er navnevalget, som er negativt ladet og dermed alt i utgangspunktet stempler protagonisten som en anti-helt.

Hovedpersonen introduserer seg selv slik: «O meu nome próprio é Peralvilho, e o que me deu fortuna o amante desgraciado.» (s.121) Navnet Peralvilho er tilsynelatende en diminutiv på linje med *Lazarillo* og *Estebanillo* i den spanske pikaresktradisjonen. Man finner imidlertid Peralvilho, som stedsnavn, nevnt med skrekk og gru av Sancho Panza i *Don Quijote*. Årsaken til at Sancho omtaler dette som et sted han nødig vil gå forbi, er at det dreier seg om et viktig rettersted i regi av «La Santa Hermandad de Toledo», i nærheten av Ciudad Real.<sup>5</sup> Navnet nevnes også ved to anledninger av Luís Vélez de

---

alle vis er den enklest tilgjengelige utgaven, hentes tekstsitatene her fra João Palma Ferreiras versjon.

<sup>4</sup> Det er her naturlig å se bort fra *Tercera Parte de Guzmán de Alfarache*, skrevet i Madrid rundt 1650 av den portugisiske markien av Montebelo – ikke primært fordi den er skrevet på spansk, men fordi den ikke ble trykt og neppe kunne gjøre sin innflytelse gjeldende verken i det spanske eller i det portugisiske miljøet (kfr. min artikkel «Noen betraktninger rundt pikaresken som historisk fenomen», *Romansk Forum* nr. 6, desember 1997).

<sup>5</sup> «*Peralvilho: Un pago junto a Ciudad Real, adonde la Santa Hermandad haze justicia de los delinquentes que pertenecen a su jurisdicción, con la pena de saetas. Proverbio: 'La*

Guevara i pikareskromanen *El Diablo Cojuelo* (som jo var et så tydelig forbilde for det langt mer sammensatte portugisiske verket *Obras do Fradinho da Mão Furada*, hvis opphavsmann fortsatt er usikker<sup>6</sup>), og Francisco de Quevedo bruker det ved to anledninger – ikke i pikareskromanen *El Buscón*, men i to av sine dikt. Også her er det det gruppvekkende stedsnavnet det er snakk om. Som substantiv har *peralvilho* nærmest betydningen «viktigper» eller «spradebass».<sup>7</sup>

Som både tittel og protagonistens egenintroduksjon antyder, forteller novellen historien om alle de amorøse eventyrene til en skjebnen gjorde til en svært ulykkelig elsker, Peralvilho de Córdoba (Peralvilho fra Córdoba). Med unntak av en liten avstikker til Portugal sammen med den komedietrupp Peralvilho på det tidspunkt er medlem av (men uten at det gis noen skildring av geografiske eller kulturelle forhold der), foregår hele handlingen i Spania, i

---

justicia de Peralvillo, que después de asateado el hombre le fulminan el processo'; fúndase en que los delitos que se cometen en el campo, que merecen muerte, son atroces, y piden breve ejecución constando del delito [...]» I Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Barcelona 1943, s. 862. Antenor Nascentes viser i *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro 1932, s. 608, til samme fenomen når han forklarer *Peralvilho*, men skaffer seg belegg for forholdet hos Cervantes: «Há um lugar chamado *Peralvilho*, não longe de Ciudad Real, onde a Santa Irmandade de Toledo seteava os salteadores de estrada; v. *Quixote*, II, cap. XLI. Talvez haja alguma relação com o vocábulo» Hos José Pedro Machado heter det, på s. 1792 i hans *Dicionário etimológico da língua portuguesa* [1952], Lisboa 1967: «**Peralvilho**, adj. Provavelmente de origem castelhana. Séc. XVIII: 'Lembra-me a mim que sendo inda estudante/Do Bacharel Trapaça e *Peralvilho*/ouvi ler ... ', António Dinis da Cruz e Silva, *O Hissope*, V, p.73, ed. De 1911.» – Denne referansen er utvilsomt til Pires de Rebelos verk, og synes dessuten sakset fra Fr. Domingos Vieiras *Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*, Porto 1873, der det på s. 745 i bind 4 heter: «Peralvilho: s.m. Homem de pouco porte; garrido em seus trajos, de nenhuma conta.» Beskrivelsen synes tatt direkte fra Pires de Rebelos introduksjon av sin protagonist i femte eksemplariske novelle. – Også for Vieira synes verket å eksistere primært gjennom poeten Cruz e Silvas referanse, og han gjengir derfor mer fullstendig den omtalte passasje fra *O Hyssope* (skrevet 1768 og utgitt 1802): «Lembra-me a mim, que sendo inda Estudante/Do Bacharel Trapaça e *Peralvilho*/De Cordova, historia portentosa/Ouvi ler (por sinal, que por ouvi-la,/Na classe pespeguei valentes gazios)/A um Clerigo vizinho,bom Poeta,/Que sabia o Borrallho todo inteiro,/E tinha uma escolhida Livraria.»

Referansen er interessant fordi den gjengir noe av resepsjonshistorien til Pires de Rebelos senere glemte pikaresk; så sent som midt på 1700-tallet var dette altså et verk man, under de rette forutsetninger, kunne støte på, på linje med kjente spanske pikaresker, i en privat boksamling i en provinsby i Brasil.

<sup>6</sup> Kfr. min artikkel «*Obras do Fradinho da Mão Furada* – a diabolic itinerary of the Portuguese Baroque» i *Représentations et figurations baroques*, KULTs skriftserie no. 97, Oslo 1997.

<sup>7</sup> En alternativ betegnelse er «peralta», som jo er navnet på den like loslitte og utkjørte hovedpersonen i det alt omtalte verket *Obras do Fradinho da Mão Furada* – «o soldado Peralta».

Andalucia og i Estremadura – grensetraktene mot Portugal. At en spansk teatertrupp turnerte i nabolandet og opptrådte i Lisboa er for øvrig helt i tråd med historiske forhold. Noen sparsomme referanser til politiske og historiske forhold gjør det mulig å «tidfeste» hendelsesforløpet i novellen, og også det i novelle nummer tre – «Tvillingene fra Sevilla» – til perioden 1561-1601.

Alle de seks eksemplariske novellene til Pires de Rebelo er fulle av kastiljanismer (kfr. karakteristikken av protagonisten som *desgraciado*, som gjennomføres bare med noen få avvikende tilfeller av det portugisiske *desgraçado*). Femte novelle er likevel den som har flest innslag fra spansk – ikke minst i de tallrike ordtakene, som ofte begynner på portugisisk, men så får tilsvaret på spansk – eller vice versa. For øvrig kjennetegnes språket av sin folkelige vittighet og forslagenhet, der grovhetene går hånd i hånd med referanser til den klassiske litteraturen, noe som særlig kommer til uttrykk i den gjengitte replikkvekslingen som dominerer lange tekstpassasjer. I tillegg gjengis brevvekslingen mellom Peralvilho og hans første store kjærlighet, Luisa. Et forhold som snart springer i øynene, er de svært sparsomme referansene til religiøse forhold; dette er bemerkelsesverdig når man tar så vel tidspunktet som forfatterens bakgrunn i betraktning.

Med mulig unntak av det skriftlige innslaget korrespondansen representerer, holder beretningen om Peralvilhos liv seg innen den sosiale rammen for det pikareske livsløp, der forstillelse, lureri og brutale overgrep gjengis på en måte som leseren vanskelig kan oppfatte annet enn ironisk eller rent ut satirisk, om enn Peralvilho, når han selv fører ordet, er aldri så naiv og senere opprørt og full av selvmedlidenhet. Som leser «ser» vi hans fysiske skader hver gang han går i en felle eller bankes opp – en brutal hendelsesrekke som gjør at han i åpningsscenen fremstår som en slitt og arrete mann. Det tragiske element, som blir liggende snublende nær, holdes imidlertid i sjakk av en usentimental livsanskuelse som konstaterer at slik *er* livet – ubarmhjertig og urettferdig. Peralvilho forblir dessuten ikke utelukkende et offer for denne brutale virkelighet; i klassisk pikaresk stil blir han etter hvert en mester i å bruke denne lærdom i omgang med andre, ved å gjøre eller søke å gjøre dem til ofre for sitt eget renkespill

Som i de øvrige, og som i så mange fortellende prosatekster i samtiden – ikke minst hos Cervantes – begynner historien om den ulykkelige elsker Peralvilho *in medias res*, og er geografisk lagt til utkanten av byen Mérida. Her sitter den lokale adelsmann, nærmest i orientalsk stil, ute i den skjønne vårkvelden sammen med sin huslyd for, som det heter, å gjøre best mulig bruk av tiden. Da dukker en fillete, arrete og utkjørt Peralvilho opp, «utkledd som soldat», og inviteres til å underholde de tilstedeværende med sin livshistorie. Beregninger

leseren kan gjøre ut fra det som skal fortelles, viser at hovedpersonen på dette tidspunkt knapt er 20 år, men altså merket både på kropp og sinn. Etter en del nølen går han med på å fortelle, og vi blir, sammen med tilhørerne i Mérida, delaktige i de erfaringer han gjennom sitt korte livsløp har gjort uti det pikareske. – Denne innledende scenen «reaktiveres» ved slutten av novellen og fungerer også formelt som en rammefortelling om Peralvilhos liv.

## PERALVILHOS BERETNING

Om sitt opphav forteller han at han ble født i Cordoba av skikkelig folk;<sup>8</sup> og bodde der inntil faren blir hengt som tyv og moren deportert over havet for koblerivirksomhet og senere dør der. Peralvilho er dermed blitt foreldreløs. Han overlates imidlertid ikke til selv selv, men rømmer byen sammen med to eldre søstre – Felícia, som egentlig er god og uskyldig, og Celestina, som viser seg i stand til det meste. Sammen slår de seg ned i Sevilla, der søstrene utgir seg for å være to adelige damer fra Madrid som rent midlertidig må oppholde seg i byen, mens de venter på en arv fra «as Índias de Castela». Dermed håper de å tiltrekke seg rike friere og glir inn i et sosialt skinnspill der de bruker *amor* som middel til sosialt avansement. Teksten er imidlertid høyst tvetydig med hensyn til hvor langt særlig Celestina faktisk går i forhold til den offisielle moral.

I denne læretiden kommer barnet Peralvilho snart til å fungere i en typisk kobler-rolle – en virksomhet som blir skjebnesvanger for ham, fordi han lærer å betrakte kjærligheten som et salgs- eller bytteobjekt, og ved det skrekkelige endelikt begge søstrene får. Kampen om frieren fører nemlig til at Celestina med kaldt blod dreper Felícia og gir seg ut for henne i håp om å lure beileren, som avslører henne og stikker henne ned. På dødsleiet tilstår Celestina alt og etterlater Peralvilho, for annen gang, i en sosial og moralsk ruin. Igjen flykter han unna skammen og angsten for øvrigheten og innleder sin selvstendige pikareske tilværelse, som totalt får et forløp på seks år.

### *«Moço de Cura» (tjenesten hos første herre)*

Peralvilho er på dette tidspunktet alt 14 år og ikke lenger noe barn etter datidens målestokk. Han får tjeneste som «moço de cura» (kfr. annen traktat i *Lazarillo de Tormes*), som hjelpegutt hos presten i en landsby et stykke utenfor Sevilla, og forelsker seg straks i prestens niese. Anfrisa, som pikebarnet heter,

---

<sup>8</sup> «Meus pais eram de bom sangue porque em certa dissensão que houve entre eles um dia, remetendo o feito às unhas, houve alguma enfusão e vi que um e outro era vermelho» (s.121)

gjengjelder ikke hans følelser, men tvinger/lurer ham inn i samme handlingsmønster som han hadde i forhold til søstrene; slik blir han en «kobler» i forhold til de to mennene som beiler til Anfrisa. (Dette blir, med visse modifikasjoner, en parallell til Lazarillo som hanrei i syvende traktat av *Lazarillo*, der Lazarillo til slutt kommer i tjeneste hos domprosten i San Salvador og giftes med dennes tjenestepike – et arrangement som avstedkommer mye folkesnakk. Det er da også redegjørelsen denne «saken», og for hvor grunnløse disse mistankene er, som er utgangspunktet for hele Lazarillos beretning.) Det kyniske spill Anfrisa, langt på vei i Celestinas ånd, setter i scene, er svært komplisert og fører til at Peralvilho en rekke ganger bankes opp og nedverdiges. Han gjør dermed sine første erfaringer som «amante desgraciado» i flere betydninger av ordet – dvs. både som uheldig, stakkarslig og evneløs. – Denne gangen er det dessuten kobleren Peralvilho som blir målet for beilernes vrede over å bli spilt ut mot hverandre, og han får det første vansirende knivkuttet i ansiktet, hvorpå han tar bena fatt og drar til Carmona.

*Moço de Escudeiro (tjenesten hos andre herre)*

Her kommer han i tjeneste som «moço de escudeiro», altså tjenestegutt hos en væpner (kfr. tredje traktat i *Lazarillo*), og etablerer raskt et dobbeltspill med seg selv som amorøs agent. Han tilbringer nemlig mye av sin tid hjemme hos sin herres elskerinne, der han lar det bli kjent at hans egentlige navn er Jacinto. Denne Jacinto har en styrtrik far der borte i «as Índias de Castela». Datteren i dette huset heter Luísa og er en vakker skapning Peralvilho, som nå har lært av tidligere erfaringer, aktivt går inn for å vinne, med sosialt avansement som mål. Planen ser ut til å lykkes, ettersom den villedede Luísa gjerne vil ha arvingen Jacinto. Det som ikke går helt etter planen, er at Peralvilho etter hvert kommer til å elske Luísa dypt og inderlig. Men så dukker det opp en besøkende fra Córdoba som kan fortelle et og annet om Peralvilhos identitet og kaller ham «pícaro embusteiro» – en forløyen kjeltring. Dermed kjeppjages han ut på landeveien igjen etter først å ha smakt både pisk og kniv og fått arr nummer to.

*Som tigger med stjålet soldatidentitet (sin egen herre)*

Peralvilho, som nå nærmer seg 17 års alder, møter en soldat som er på vei til Madrid for å hente oppgjøret for utført tjeneste. Mens soldaten tar seg en lur, stjeler Peralvilho papirene og dermed identiteten hans, og gir seg deretter ut for den låghalte soldaten Artémio, som for øvrig lever godt av å tigge. På et av vertshusene der han overnatter, forelsker han seg hodestups i vertens smellvakre datter Catarina, som han lover gull og grønne skoger (soldatlønnen



han har til gode), men blir avvist fordi han er ufør. Peralvilho er nå så forelsket at han ikke klarer å tenke strategisk; han avslører at haltingen bare er forstillelse, og det avtales ekteskap. Catarina informerer likevel faren, som slett ikke setter pris på avtalen. Han mener inndrivelsen av soldatlønnen avhenger av uførheten, setter en felle for ham, avslører både hans fysiske forstillelse og hans «lånte» identitet og får ham kastet i fengsel, etter først å ha mishandlet ham offentlig og tatt fra ham soldatens papirer. Nok en gang kalles Peralvilho «pícaro embusteiro». Han bestikker imidlertid dommeren og flykter fra fengselet.

*«Companheiro de Cego» (tjenesten hos tredje herre)*

Alt neste dag befinner Peralvilho seg i byen Aranjuez under navnet Lourencilho og tar tjeneste som «companheiro de cego» – blindeledsager (kfr. første traktat i *Lazarillo*). Den blinde, som har en vakker, ung kone, livnærer seg ved sang og spill og har nettopp mistet sin kompanjong. Peralvilho har lært seg litt sang og dans i Sevilla, og samarbeidet med den blinde gir ham muligheten til å videreutvikle disse ferdighetene på en måte som skal komme ham til gode senere. Likevel innleder han straks et forhold til den blindes kone. Etter en tid beslutter de i fellesskap å stjele alt den blinde har tjent og rømme til Madrid. De blir omgående innhentet av den blindes slektninger, og Peralvilho/Lourencilho havner for annen gang i fengsel, denne gang etter å ha blitt kalt «pícaro aleivoso» – en ryggesløs pícaro. Denne fengslingen slipper han unna ved å spille død, og begravelsesscenen, der «liket» under transporten til kirkegården misforstår en trusel en av likbærerene retter til en hest, og som en følge av dette blir så vettskremt at han bryter seg ut av kisten og galopperer av gårde i sitt flagrende likklede, hører til tekstens mest burleske.

*«Moço de Comédias» (tjenesten hos fjerde herre)*

Peralvilho slutter seg deretter til en komedietrupp, får tildelt rollen som *gracioso* – og forelsker seg i trupplederens datter Amariles. Mens de er på turné i Portugal avverger Peralvilho en adelsmanns ufine tilnærmelser til Amariles under et opphold i Lisboa. For denne innsatsen belønnes han med hennes hånd; faren tror nemlig på den gamle historien om at Peralvilho er en rikmannssønn fra Sevilla. Nok en gang ligger det dermed an til en lykkelig slutt. Peralvilho er imidlertid verken blitt mer pragmatisk eller fordervet (han er jo så forelsket!) enn at han i siste sekund velger å løpe fra hele arrangementet. Han har nemlig funnet ut at piken ikke er trofast, og vil heller være «amante desgraciado» enn «marido pontado» (hanrei).

*Som «soldaten Camilote» (andre gang sin egen herre)*

Siste amorøse eventyr i Peralvilhos pikareske *vida* finner sted i Badajoz, der han gir seg ut for å være den store soldat Camilote<sup>9</sup>, som bruker penger og underholder omgivelsene med beretninger om sine krigsbravader. Også arrenes herioske forhistorie blir fortalt. Her blir han lenge kurtisert av en vakker, men akk så dum pike ved navn Aldonça, som er datter av en velstående vertshuseier. Lenge står Peralvilho imot, men da et år er gått, gir han etter for hennes ønsker.

Peralvilho har imidlertid forregnet seg en smule; Aldonça er ikke *så* dum, og hennes kvinnelige psyke hisser henne nå til hevn for at han har gjort seg så kostbar. Utspjåket og tilsynelatende rede til erotisk handling lokker hun ham derfor i bakhold inne på de mørke loftsrommene, ene og alene for å kunne nyte hans fall i enhver forstand. Peralvilho går i fellen og slår seg helseløs og halvdød i en serie med ulykker der Aldonça hele veien lokker og leder ham fra den ene til den neste. Vertshuseieren våkner av bruduljene og kaster stakkaren ut på gaten, der han mottar flere slag og spott og spe, og til slutt kastes i fengsel. Dette tredje fengselsoppholdet redder en våpenbror ham fra, hvorpå han føres frem for en befalingsmann som han legger kortene på bordet for og deretter rømmer byen. Det er på denne fluktruten – skamslått og iført en fillete soldatuniform, i nok et forsøk på å unnsnippe både den fjerne og nære fortids skam og forsmedelse – at han nærmer seg Mérida, snubler over adelsmannens aften i det fri og går med på å være kveldens underholdningsobjekt.

*«Bobo de fidalgo» (tjenesten hos «femte herre»)*

Den livsnyttende og godlynte adelsmannen i «rammefortellingen» blir i realiteten den siste herre Peralvilho tar tjeneste hos. Han gir den nyankomne i oppdrag å fortelle for å underholde, idet det aner ham at Peralvilho har en interessant historie å dele med dem. Etterpå roser han ham for hans formuleringsevne og refleksjoner, for hans evner som *forteller* og som (*livs*)*kunstner*. Den utslitte Peralvilho har ikke krefter – og tør heller ikke – stå imot oppfordringen fra en som så til de grader er hans sosiale overmann.

Når adelsmannen, som belønning for innsatsen og i anerkjennelse av Peralvilhos mange prøvelser, tilbyr ham giftemål med en på alle måter tiltalende dame i hans egen huslyd – og i tillegg en solid medgift og husrom på

---

<sup>9</sup> Navnet er neppe tilfeldig valgt. *Camilote* er navnet på en av ridderne i Gil Vicentes spanskspråklige *Tragicomédia de Dom Duardos* og introduseres der som «un caballero salvaje» – en ridderskikkelse som hevdes å være et forbilde for sider ved Cervantes' bedrøvelige helt. Dermed kan navnet også sees som en indirekte referanse til *Don Quijote*.

godset – så skulle man jo tro (slik adelsmannen også gjør) at Peralvilho begjærlig ville gripe sjansen. Tilbudet representerer jo alt han tidligere har drømt om: sosialt avansement, trygghet og kjærlighet. Men Peralvilho takker nei; hans fysiske og psykiske sår er for ferske til at han har mot på et slikt eventyr. Han tar imot husrom for noen dager, men begir seg så til det som var utgangspunktet for hans pikareske karriere ti år tidligere, havnebyen Sevilla, der han regner med at ingen lenger kjenner ham igjen. Derfra begir han seg over havet, til de flere ganger omtalte «Índias de Castela». Kanskje finner han lykken der, skjønt ryktene går om et forlis. – Parallellen til Mateo Alemán er klar.

#### DET PIKARESKE LIV VERSUS DEN FIKTIVT SELVBIOGRAFISKE FORM – TO SENTRALE KRITERIER

Peralvilho må – gjennom sine kjeltringmanøvrer, sine systematiske løgnstrategier i forhold til eget sosialt opphav og egen identitet, gjennom sin konstante opportuniste og sin mangel på sosial moral – i utgangspunktet sies å kvalifisere seg for den tradisjonelle pícaro-rollen idet den første læreprosessen er tilbakelagt. La oss likevel se på noen momenter som ikke kan sies å være helt i tråd med de generelle kriterier som har vært etablert for pikaresktradisjonen i vid forstand<sup>10</sup>:

Peralvilho oppfatter seg selv som «perseguido pela fortuna» – forfulgt av skjebnen; slik beskriver han i alle fall seg selv i narrativ ettertid, selv om holdningen også dukker opp tidvis i hans løpende beretning. De romantisk-heroiske implikasjoner som gjerne ligger i det «å være forfulgt av skjebnen», står i motsetning til den mer tradisjonelle pícaroens deterministiske fremstilling av sin egen harde skjebne, og der det didaktiske aspektet med Kirkens og Guds dom som en vesentlig del av det endelige perspektivet kan bli meget tydelig. Pires de Rebelos pikaresk inneholder på sin side svært få moralske advarsler til leseren og reflekterer, som påpekt innledningsvis, heller ikke over spørsmål knyttet til tro, frelse og fortapelse verken i dialogene, i Peralvilhos egen beretning eller i fortellerstemmens kommentarer. Når religiøse forhold overhodet berøres, er det på et overfladisk plan knyttet til ordtak eller sosiale konvensjoner, og ikke til de mulige evige konsekvenser av det pikareske handlingsmønster. Heller ikke sluttscenen kan oppfattes som innledningen til

---

<sup>10</sup> Kfr. «Noen betraktninger rundt pikaresken som historisk fenomen», *Romansk Forum* nr. 6, desember 1997, der det gjøres rede for hvordan kriteriene for en «ekte» pikaresk har variert og fortsatt diskuteres – ikke minst av Claudio Guillén og Francisco Rico.

noen religiøs pilegrimsvandring, slik tilfellet er med Guzmán-figuren i markien av Montebelos «tredje del» av Mateo Alemáns verk.

Forklaringen på at synd- og soningsaspektet og den deterministiske visshet om dommen som skal komme er så lite nærværende i teksten, kan ligge i at fortellingen om den ulykkelige Peralvilho både intensjonelt og sjangermessig faller mellom flere stoler, fordi den trekker veksler på ulike litterære forbilder i samtiden: Som «eksemplarisk novelle»<sup>11</sup> trekker den altså veksler på forbildet Cervantes, som utga sine tolv eksemplariske noveller i 1613<sup>12</sup>. Disse har gjerne vært inndelt i en «idealistisk» og en «realistisk» gruppe, men selv om flere av de «realistiske» novellene har åpenbare pikareske trekk, ligger knapt noen av dem pikareskromanen så nær som Pires de Rebelos femte novelle. I den synes pikaresktradisjonens formelle kjennetegn å overstyre den Cervantes-inspirerte fortellende prosa som kjennetegner de øvrige fem – og som jo selv røper mange ulike inspirasjonskilder. Den samme inndeling vil kunne anvendes på de portugisiske novellene, som jo utgjør nøyaktig halvparten i antall, og der fortellingen om Peralvilho alene utgjør den «realistiske» gruppen.

Det fremste forbildet Pires de Rebelo har for sin pikareske tekst, er likevel ikke hentet fra Cervantes' «realistiske» novellegruppe, men først og fremst fra *Lazarillo de Tormes*. Parallellene til den eldre spanske teksten er tallrike og iøynefallende. For eksempel er væpneren han tar tjeneste hos, like fattig og mager som Lazarillos væpner, og Peralvilho strever også for å få noe å spise. Mangelen på mat – som er et løftebrudd fra væpnerens side – får likevel aldri de tragiske menneskelige dimensjoner vi kjenner fra det litterære forbildet. I stedet utvikler konflikten seg til et komisk opptrinn som raskt overskygges av det amorøse prosjekt. – Dette skal vise seg å bli et mønster i en lang rekke forhold som fremfor alt kjennetegnes ved sin mangel på menneskelig verdighet. Derfor blir det erotiske element som tjenesten hos presten innebærer også i Pires de Rebelos tekst, ufarlig i forhold til i den parallelle konstellasjonen i *Lazarillo*, idet det ikke, som der, er presten selv som er involvert; her er rollene byttet om.

Det *eksempel* novellen om Peralvilho representerer, er imidlertid ikke i strid med den lærdom de øvrige novellene bærer til torgs; den demonstrerer nøyaktig samme læresetning om at de gode belønnes, mens de dårlige får unngjelde – i betydningen: ikke når sitt livs mål, som er den fortjente og lykkelige forening

---

<sup>11</sup> For en nærmere definisjon av begrepet *eksemplarisk* i denne kontekst, kfr. artikkelen «A exemplaridade seiscentista portuguesa» i *Acta* (under publisering) fra XIV Skandinaviske Romanistkongress, Stockholm 1999.

<sup>12</sup> Det er for øvrig interessant å konstatere at påvirkningen fra Cervantes' noveller er så tydelig hos en portugisisk geistlig som levde hele sitt liv i hjemlandet, og som må ha skrevet sine egne noveller i løpet av 1630-årene.

med den elskede. Avviket novelle fem representerer, skyldes bare at protagonisten i dette tilfellet er/blir en pícaro, som uomtvistelig må regnes blant de dårlige, og som dermed *ikke* vil oppnå livslykken. – På den annen side er historien om Peralvilhos vei fra uskyldig barn til prematur «gamling» en fortelling om mer enn kysk standhaftighet, og representerer som sådan et portrett med større menneskelig spenn enn den idealistiske oppskriftsmessighet som inspirerer de øvrige novellene i samlingen.

Læresetningen «*não há felicidade fora da verdade*» er fortsatt gyldig. – I en karriére tuftet på løgn blir forholdet mellom sannhet og forstillelse et tema Peralvilho stadig oftere berører, etter hvert som desillusjonen melder seg. Også han kjenner suget etter det *gode* liv; det kommer til uttrykk i hans ulike forelskelser, i hans avvisning av hanrei-rollen og i lengselen etter et ordnet liv der man (også materielt sett) er lykkelig som fortjent. – Men den verden livshistorien hans gir så mange inngående og virkelighetsnære eksempler fra, er ikke den verden som gjenspeiles i de «idealistiske» novellene, som har tydelige røtter i *a novela sentimental*, hvor mange og lange prøvelser som enn må utholdes av protagonistene der.

Innen Peralvilho-historiens *egen* kontekst representerer derimot «ramme-fortellingen» nesten en pastoral-situasjon. Det valg hovedpersonen avslutningsvis står overfor kan da, ut fra den ideal-løsning han – ufortjent – tilbys for resten av sitt liv, sees som en konkurranse mellom pastoralens og pikareskens verdier. Og selv om Peralvilho i livets skole blir en ekte pícaro, er det trikseriet på kjærlighetsfronten som gjør ham desillusjonert. Det fører til hans undergang som (offensiv) pícaro og setter ham følelsesmessig så langt tilbake at han ikke bare trekker seg fra det pikareske liv, men også avviser «det pastorale alternativ». Dette er den erfarings- og innsiktsmessige aha-opplevelsen som oppstår når «kjærlighet» som utvendighet og forstillelse avløser inderlighet og sannhet.

Den nedvurdering av seg selv som menneske og som «underholdnings-objekt» som også ligger bak Peralvilhos valg, er i høy grad en del av definisjonsgrunnlaget for begrepet *eksemplarisk* og trekker diskusjonen av det inn i selve det dramatiske forløpet: Konteksten gjør det klart at adelsmannens målsetning – «*empregar bem o tempo*», bruke tiden godt eller fornuftig – primært inneholder et nytelsesaspekt. Peralvilhos motvillighet med hensyn til å etterkomme adelsmannens ønske, skyldes dels at han er redd for å skuffe oppdragsgiveren med en historie med få underholdende momenter, men nok vel så

mye vissheten om at den ikke representerer noe eksempel til etterfølgelse.<sup>13</sup> Den dyrekjøpte innsikt som her kommer til uttrykk, har mer til felles med samtidens (Inkvisisjonens) krav til litteraturen om å *lære og fornøye*. Fraværet av religiøse refleksjoner i teksten innebærer imidlertid at heller ikke denne innsikt antar religiøst-etiske dimensjoner. Den *kan* derimot leses som et innlegg i en annen diskusjon, nemlig den om «det laves» status i kunsten. Adelsmannens rosende omtale av Peralvilho som *comediante* kan leses som innlegg i samme debatt, akkurat som novelleteksten i seg selv selvfølgelig også er det i portugisisk sammenheng på dette tidspunktet i den fortellende prosaens utvikling.

Hva den fiktivt selvbiografiske fortellerformen som grunnleggende pikareskriterium angår, må man konstatere at Pires de Rebelos femte eksemplariske novelle ikke som *helhet* oppfyller dette kravet, selv om det utvilsomt er hovedpersonen Peralvilho selv som (i første person) gjenforteller sitt pikareske liv. For novelleteksten sett under ett er fortellerposisjonen imidlertid betydelig mer komplisert: Det man kunne kalle den «doble» rammesituasjonen består av en forteller som innledningsvis manifesterer seg som et «jeg», men så blir en upersonlig tredjepersonsforteller som overlater ordet til de to samtalepartnerne adelsmannen og Peralvilho. Dette forhindrer likevel ikke at tredjepersonsfortellerens stemme ved et par anledninger (i parentes) manifesterer seg med et «foi continuando Peralvilho».

Dialogen mellom adelsmann og pícaro domineres av Peralvilhos «forestilling» – hans gjenfortalte livshistorie – som snart får karakter av en retrospektiv monolog. Men selv om man lett kan miste det av syne, *er* fremføringen stadig vekk del av en dialog, siden adelsmannen en sjelden gang, ved store «sceneskifter» i det gjenfortalte pikareske *vida*, kommer inn med spørsmål eller korte kommentarer. Og videre: idet det gjenfortalte hendelsesforløpet bringes på nivå med tidsplanet i dialogsituasjonen, altså «pastoralsituasjonen» utenfor Mérida, overtar igjen den upersonlige tredjepersonsfortelleren ordet og redegjør

---

<sup>13</sup> Adelsmannen gir Peralvilho *fortelleroppdraget* i en godlynt og festlig ramme. Her ser man tydelig kontrasten til Lazarillo, som av *sin* oppdragsgiver, den fraværende «Eders Nåde», avkreves en forklaring i en potensielt svært alvorlig sak (det omsladrede trekantforholdet mellom Lazarillo, hans kone og domprosten i San Salvador). Lazarillos forsvarsskrift blir samtidig beretningen om hans liv, gjengitt i beretningens syv traktater/kapitler. Peralvilhos fortelling har ingen slik inndeling, men følger på sitt vis denne sin fremste modell ved å omhandle hans forhold til i alt syv «herrer». Hans motvilje mot å gjøre adelsmannen til lags og ta imot en tjeneste fra ham, begrunner han slik: « – Se eu tivera experiência – acudiu ele – do poderio da vossa senhoria, como a tenho de minha desgraça, podera responder em forma que dera matéria para esperar mercês e não permitir serviços, mas como só o efeito é o que pode dar a conhecer o que na causa não mereço alcançar, quero-me retrair que sei será meio para ser entendido.» (s.121)

for Peralvilhos bevegelser fra Mérida til han går om bord i skipet med kurs for Sør-Amerika. I refleksjonene rundt hva som mon siden har skjedd med protagonisten og, viktigere enda, hvem som skal fortelle om resten av hans liv, dersom Peralvilho overlevde forliset og senere kommer tilbake og fortsetter på samme vis, blir fortelleren igjen umerkelig et «jeg», som sier at *det* får i så fall en annen gjøre<sup>14</sup>! Dermed er ringen på en plausibel måte sluttet, også hva fortellerposisjonen angår.

Den vekslende og kompliserte fortellerposisjonen som kjennetegner Pires de Rebelos novelle åpner imidlertid i perioder for en kritisk distanse mellom protagonist og forteller. Denne kommer i konflikt med den ambiguitet som ligger i pícaroens egen beretning og som Francisco Rico, med utgangspunkt i *Lazarillo*, betrakter som det viktigste kriterium for en ekte pikaresk tekst.

#### FORHOLDET SJANGER – TEMA: HVOR LIGGER TEKSTENS TYNGDEPUNKT?

Komposisjonen tyder på at Gaspar Pires de Rebelo i denne femte novellen, også hva fortellerposisjonen angår, har søkt å tilfredsstille flere krav: Han har, med sin novellesamling, villet lage en portugisisk variant i mindre format etter Cervantes' eksempel. Som en del av denne har han villet skrive en pikaresk og har søkt å finne et kompromiss mellom pikareskens krav til fortellerform, som blir leserens dominerende *inntrykk* av teksten, og fortellerformen som kjennetegner de øvrige novelletekstene, ved å inkorporere – eller formelt sett underordne den fiktive autobiografiske forteller i den andre novellesjangerens fortellerposisjon.

---

<sup>14</sup> «Se neste naufrágio o favoreceu a ventura e não emendando a passada tornou a fazer das suas , publique-as o que for delas informado, se levar gosto, que eu me despido com estas que tenho dito do nosso travesso Peralvilho e amante desgraçado.» (Fortellerens sluttord.)

Overraskende nok ser det ut til at noen, i beste pikareske tradisjon, har tatt fortelleren på ordet. I en utgave fra 1987 av *O Hyssope* på det lille forlaget Polimpresso, heter det på s. 86 i en note til den alt siterte passasjen fra femte sang (kfr. min note 5) at det Peralvilho-verk Cruz e Silva der viser til, er *Vida de Peralvilho de Córdoba* ”de que é autor ou tradutor Mateus da Silva Cabral (1666-1752?)”. En lignende referanse til verk og forfatter finnes verken hos Palma Ferreira, Ribeiro Gonçalves eller i de større litteraturhistoriene. Silva Cabrals fødselsår gjør det imidlertid klart at det ikke kan dreie seg om noen *forløper* til Pires de Rebelos tekst. Går man så til Diogo Barbosa Machados *Bibliotheca Lusitana* (Lisboa MDCCLII), blir forholdet klarere, for der kan man på s. 452 i bind 3 lese om den obskure Matheos da Sylva Cabral at han i tillegg til sine ulike studier også skrev fire komedier. Av disse bærer den siste (og den eneste portugisiskspråklige) tittelen ***Segunda Parte Da Novella intitulada. O Amante Desgraçado, e Vida de Peralvilho de Cordova*** (min uthevning).

Det viktigste avviket Pires de Rebelos novelle representerer i forhold til samtidens pikareske norm, ligger likevel ikke på komposisjonsplanet, men snarere i den betydning som tillegges kjærligheten som drivkraft i den pikareske løpebane, hvilket igjen synliggjør spørsmålet om sjangertilhørighet. Forholdet er nokså tradisjonelt så lenge kjærligheten er et virkemiddel (lokkemiddel og byttemiddel) i det sosiale spillet om makt og avansement, noe den jo ofte er i novellen, men blir, som vi har sett, mer problematisk når det dreier seg om handlinger som springer ut av ekte hengivenhet. Når slike følelser trækkes under fot, nærmer vi oss tragedien. Takket være de betydelige innslag av ironi som ledsager *gjenfortellingen* av disse hendelsene, redder beretningen seg over i det tragikomiske, som jo på ingen måte er pikaresktradisjonen fremmed.

Kvinner viser seg å bli en stor skuffelse for Peralvilho, og denne sannhet – at kvinner er troløse – gjelder absolutt, selv om de ulike kvinneskikkelsene har ulike beveggrunner for sin manglende troskap. Ifølge Peralvilhos erfaring er kvinnene de handlende subjektene, som hver på sin måte reduserer ham til et objekt og til et offer. – Det faktum at de samme kvinnene, passivt eller med betydelig ondsinnet oppfinnsomhet, manøvrerer i henhold til de grenser et patriarkalsk og sterkt klassedelt samfunn setter for dem, rokker ikke Peralvilhos kollektive dom over dem. Det gjør heller ikke det faktum at han selv i sine anstrengelser bruker de samme virkemidlene – eller forsøker å gjøre det; han har tross alt sin barnelærdom fra søsteren Celestina<sup>15</sup> og blir, på høyden av sin «karriere», selv en slags mannlig utgave av denne onde søsteren. Ved gradvis å generalisere seg inn i selvmedlidenhetens «amante desgraciado»-rolle overser han også det faktum at det i hvert eneste tilfelle er kvinnens gunstigere sosiale posisjon som blir negativt utslagsgivende for ham, akkurat som det er det samme sosiale fortrinn som i utgangspunktet gjorde henne til et attraktivt bytte. Selv når han virkelig forelsker seg, er det dette mønsteret som ligger til grunn og hans egen forutgående forstillelse som regisserer hans fall. Det faktum at ikke søker hevn når han mener seg forulempet av en mannlig rival, men gjennom sin feighet lar seg fordrive som en stakkar, blir en kraftig forsterkning av hans status som anti-helt i en kontekst der nettopp mannlig ære og erotiske erobringer står sentralt.

Når han avslår adelsmannens belønning og trekker seg unna «verden», så er dette først og fremst en psykologisk reaksjon; det er hans erfaringer som «amante» som forårsaker hans desillusjon og gjør ham til en «desgraciado»,

---

<sup>15</sup> Heller ikke dette navnet kan være tilfeldig valgt; til det var Fernando de Rojas' *Celestina*-figur altfor velkjent.



hellig overbevist om hvor utsatt han har vært for skjebnens luner i form av ulike kvinneskikkelser. Det blir derfor umulig å se figuren Peralvilho som annet enn en «pícaro amoroso», idet det fra starten av er de amorøse eventyrene og ikke sulten, volden og den sosiale urettferdigheten – som også i rikt monn er representert i Pires de Rebelos tekst – som blir hans læremestre. I egenskap av «pícaro amoroso» har han brukt tiden dårlig; det er hans største synd (selv om begrepet selv ikke her synes å ha religiøse implikasjoner), og for det må han ta sin straff, slik også fortelleren konkluderer: «[ ... ] e como é certo que quem gasta mal o tempo, o mesmo tempo lhe vem a servir de castigo e a fortuna quando persegue, em nenhuma parte desiste, como ele tinha gastado tão mal os anos de sua vida e a fortuna o havia tomado à sua conta, [ ... ]» (s.171).

I et siste forsøk på å unnslippe fru Fortunas hensynsløse herjinger på landjorden er det så han velger seg et annet, mannlig, element – havet: «[ ... ] e porque lhe pareceu que a fortuna, a quem tinha por inimiga, não teria tanto império no mar como tivera na terra e se nela havia sido amante desgraçado, poderia ser nele navegante venturoso, embarcou-se para as Índias de Castela [ ... ],» som det heter i fortellerens begrunnelse for avreisen (s.171). Dette rollebyttet – der hovedpersonen som til nå har vært *utkledd* som soldat, velger en fremtid i et strengt maskulint miljø preget av fare og uforutsigbarhet, men også av mulighet for rikdom – representerer samtidig starten på den neste og egentligste fase i Peralvilho de Córdobas pikareske *vida*.

# NOMINALFRASEN OG DENS SATELLITTER: EN KONTRASTIV TILNÆRMING FRANSK-NORSK<sup>1</sup>

**Hans Petter Helland og Marianne Hobæk Haff**

**Hans Petter:**

## 1. INNLEDNING

Ved HF-fakultetet, UiO, har det i de senere årene vært bygd opp et forskningsmiljø for tekstbaserte studier av norsk, engelsk og tysk i kontrast (*Språk i Kontrast – SPRIK*), med vekt på problemstillinger som berører grensesnittene mellom syntaks, (leksikalsk) semantikk, pragmatikk og stilistikk i et kontrastivt lingvistisk og translatologisk perspektiv. Målet for denne instituttovergripende strategisatsingen er blant annet å belyse fundamentale strukturforskjeller mellom de involverte språkene. Ved Klassisk og romansk institutt, fransk seksjon, arbeides det for tiden med å bygge opp et tilsvarende forskningsmiljø som vil kunne integreres i og utvide plattformen for SPRIK-prosjektet gjennom å bringe inn forholdet mellom språk fra den germanske (norsk) og den latinske språkfamilien (fransk). I første omgang bygges det opp en database med sakprosaetekster og deres oversettelser. Arbeidet med dette datakorpuset er helt i startfasen og vi kan ikke dra nytte av det for denne framstillingen. Vi vil snarere fokusere på temaet for et av delprosjektene i SPRIK, nemlig nominalfrasen (eller determinativfrasen) med dens utvidede projeksjoner. Hovedmålet for dette innlegget er å vise at det i lys av et forholdsvis begrenset problemområde reiser seg en rekke spørsmål som kan relateres til SPRIKs sentrale problemområder og danne utgangspunkt for forskning innen kontrastivt orientert lingvistikk.

Presentasjonen vil bestå av fire deler. Vi vil i 2. kort gjøre rede for nominalprojeksjon(e)s interne struktur i et norsk-fransk perspektiv. Et skille vil her gjøres mellom den leksikalsk baserte nominalprojeksjonen og dens bestanddeler på den ene siden og nominalprojeksjonen(e)s løsere tilknyttede satellitter på den andre siden. Ikke på noe tidspunkt vil vi gå inn på den detaljerte utformingen av den syntaktiske komponenten. Fokus vil snarere ligge på komparativt-kontrastivt relaterte problemstillinger. Deretter vil vi i 3 se nærmere på NP-ens eller DP-ens distribusjon i norsk-fransk. I den påfølgende delen behandles satellittene, først kontrastivt anlagte betraktninger omkring

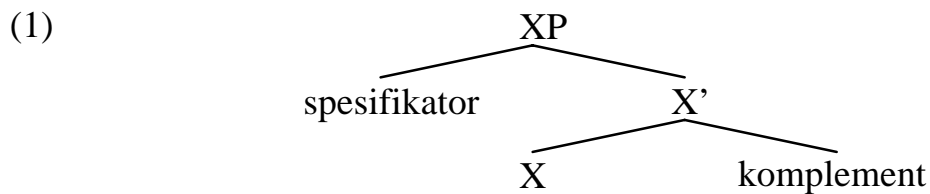
---

<sup>1</sup> Foredrag holdt i Forum for flerspråklig forskning, UiO, 11.10.00

bruken av såkalte absolutte konstruksjoner, deretter tilsvarende betraktninger omkring andre nominaltilknyttede konstituenters funksjon som «frie predikativer».

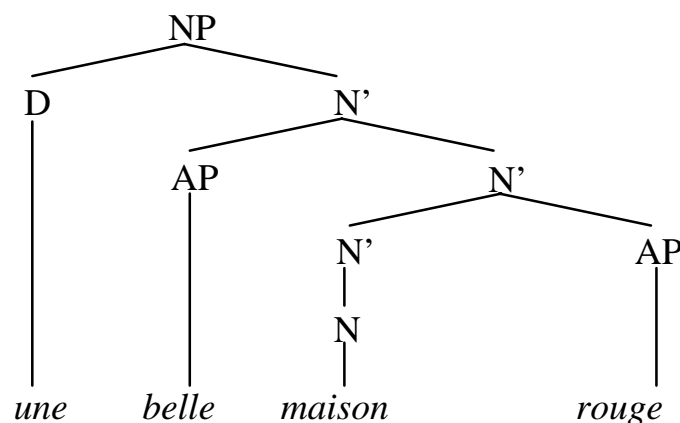
## 2. NOMINALPROJEKSJONEN(E)S INTERNE STRUKTUR

Dersom man antar en hierarkisk modell for den syntaktiske strukturen i form av et X'-format (1), kan man grovt sagt skille mellom to rådende analyser for nominalprojeksjonen. Det kan dreie seg om en NP eller en DP:

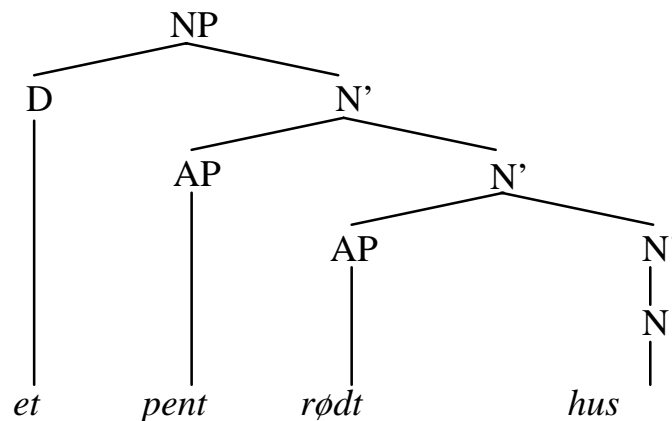


All syntaktisk struktur er endosentrisk, det vil si projeksjoner av hoder. Standardanalysen av NP-en i X'-formatet er bygd opp omkring et nominalt element i hode-posisjon (N = X) med en fakultativt realisert konstituent i komplementposisjon. Spesifikatorplassen kan da fylles med et determinativ (D). AP-er kan adjungeres til X'-knuten enten til venstre eller høyre. Kontraster mellom fransk og norsk med hensyn til plasseringen av adjektivfrasen kan således fanges opp enkelt i X'-formatet som vist i (2) og (2'):

(2) *une belle maison rouge*



(2') *et pent rødt hus*



Vi gjenfinner i (2) og (2') de samme elementene i den norske og den franske nominalfrasen. Fakultative «adledd» kan adjungeres i form av adjektivfraser til N'-knuten, enten til høyre eller venstre, og det indefinitte determinativet realiseres fraseinitialt. De samme teoretiske grunnprinsippene gjelder for DP-analysen, dog med en del forskjellige teoretiske implikasjoner. Dem vil vi ikke gå inn på her. Når vi snakker om nominalprojeksjonens interne struktur, vil vi ganske enkelte forstå kombinasjonen mellom en bestemmer, et hode, eventuelt komplement og fakultative adledd slik de framkommer i standard NP-analyse. Noen viktige forskjeller mellom den norske og den franske NP-en skal her bare antydes.

Bestemthet realiseres gjennom foranstilte determinativer for fransk. Man skiller gjerne mellom bestemte, demonstrative og possessive determinativer i komplementær distribusjon:

- (3) *le / ce / mon livre*  
 (3') *\*le ce / \*ce mon livre*, etc.

For norsk kan definitthet realiseres som affiks til nomen-hodet (4) og denne bestemte formen kan kombineres på ulike måter med andre bestemmere (4'). Selv kombinasjonen av demonstrativer med possessiver i foranstilling er mulig gitt en spesiell kontekst. I tillegg er bestemmerenes plass mindre fast for norsk enn for fransk ved at possessivene både kan foranstilles med indefinit nomenkjerne og etterstilles med definit nomen-kjerne (4''):

- (4) *boka, bilen, huset*, etc.  
 (4') *denne boka, dette huset, dette huset mitt, dette mitt hus*, etc.  
 (4'') *mi bok, boka mi, mitt hus, huset mitt*, etc.

Adjektivfraser som adledd foranstilles gjerne på norsk (5), mens de både kan foranstilles og etterstilles på fransk (5'). Ellers kan den norske og den franske NP-en ha ytterligere fakultative adledd etterstilt (5''):

- (5) *ei fin dokke, en rød bil, et offentlig dokument*
- (5') *une jolie poupée, une voiture rouge, un document officiel*
- (5'') *ei fin dokke fra Kina, une jolie poupée de Chine*

Vi kan således få en innbyrdes plasseringsrekkefølge mellom elementene i den franske NP-en som skiller seg klart fra den norske, slik det er illustrert i (6) og (6'):

- (6) *Sa petite poupée rouge de Chine*
- (6') *Den lille røde dokka hennes fra Kina*
- (6'') *Den røde lille dokka hennes fra Kina*

Når vi i andre hoveddel av dette innlegget kommer til å snakke om NP-ens satellitter, vil vi forutsette at det dreier seg om konstituenten som realiseres utenfor nominalprosjeksjonen i den syntaktiske strukturen. Absolutte konstruksjoner uttrykker et predikativt forhold mellom en subjektsdel og en predikatsdel uten finitt verb. Et eksempel ser vi i (7) hvor den absolute konstruksjonen er understreket. Her kan norsk velge en PP for å uttrykke innholdet i den absolute konstruksjonen:

- (7) *Le pianiste continuait à jouer, **les yeux fermés**.*
- (7') *Pianisten fortsatte å spille **med lukkede øyne**.*
- (7'') ***Les yeux fermés**, le pianiste continuait à jouer.*

Tester viser med enkelhet at den adjektiviske partisippformen *fermés* i (7) ikke er noe adledd. Den kan for eksempel ikke utelates uten at resultatet blir ugrammatisk:

- (7''') *\*Le pianiste jouait, les yeux.*

Det er dette «solidariske» forholdet mellom subjektsNP-en (her *les yeux*) og en predikatsdel (i dette tilfellet i form av en AP *fermés*) som kjennetegner en absolutt konstruksjon. I den skandinaviske romanisttradisjonen ville man si at den absolute konstruksjonen i (7) fungerer som «fritt predikativ» ved at *les yeux fermés* syntaktisk sett er «løst tilknyttet » et nominalt uttrykk *le pianiste* i den

overordnede setningen. Den løsere NP-tilknytningen vil vi ganske enkelt gjøre rede for ved å adjungere de «frie predikativene» utenfor NP-projeksjonen, for eksempel til høyre for verbfrasen (7) eller topikalisert til venstre for setningsknuten (7''). Samtidig vil vi åpne for at ulike konstituenten kan adjunges i disse posisjonene, for eksempel adjektivfraser, som i (8):

- (8) *Le ministre se tenait à la porte, pâle et muet.*
- (8') *Ministren ble stående ved døren, blek og stum.*
- (8'') *Pâle et muet, le ministre se tenait à la porte.*

Utbredelsen av disse uttrykksmåtene er ganske ulik for norsk og fransk, noe vi kommer tilbake til i andre hoveddel. Først vil i 3 se på bruken av NP.

### 3. NOMINALPROJEKSJONENS DISTRIBUSJON I FRANSK-NORSK

Kontrastive studier har generelt vært anlagt for å fange det enkelte språks egenart eller «génie». Erikssons studie fra 1997 er et eksempel på dette, der det uttrykte målet er å gi en beskrivelse av fransk setningsstruktur basert på sammenlikning med svensk. Det framgår av dette arbeidet at nominalfrasen og preposisjonsfrasen har høy frekvens både i svensk og fransk, men at distribusjonen er helt ulik for de to språkene. Fransk er tradisjonelt ansett for å være et substantivorientert språk i motsetning til svensk, noe som understøttes empirisk gjennom Erikssons materiale. Liknende belegg finnes også for forholdet mellom fransk og norsk, selv om datagrunnlaget her er for lite til at man kan komme med noen bastante konklusjoner. Eksemplene vi vil bringe, er hentet fra A. M. Øvrebøs hovedoppgave fra høsten 2000. Dette arbeidet er basert på oversettelsen av nominaluttrykk i M. Duras' *L'Amant* fra 1984, slik de framstår i Anne Riis' norske språkdrakt fra 1985 (2. utg. 1997).

Dersom fransk, i motsetning til norsk, er et substantivorientert språk, vil vi forvente ulik distribusjon i en del spesifikke kontekster. For å teste dette vil vi konsentrere oss om bruken av verbalsubstantivet, med vekt på *nomina actionis* i fransk og norsk. Derom først noen generelle teoretiske betraktninger.

Både verb og nomen kan ta argumenter. Parallellismen kommer klart fram i eksempler som (9) og (10). Verbet *invadere* (N) tar to argumenter, realisert som subjekt og objekt i (9). Nomenet *invasjon* realiserer sitt komplement i form av en PP (*av Kosovo*), mens «subjektsargumentet» tar form av en genitivs-NP (9'). I andre tilfeller skal vi se at også et possessiv kan fylle denne rollen:

- (9) *Serberne invaderte Kosovo.*

- (9') *Serbernes invasjon av Kosovo.*

I motsetning til verbet *invadere* kan nomenet *invasjon* opptre uten realiserste argumenter:

- (9'') *\*invaderte Kosovo / \*Serberne invaderte.*  
(9''') *Invasjonen (av Kosovo).*

Fransk har ingen genitivs-NP. «Subjektargumentet» til nomenet *envahissement* må derfor realiseres på en annen måte, for eksempel i en passivliknende NP-intern konstruksjon som PP-adjunkt innledet av *par* (10'). Komplementet til N innledes normalt av preposisjonen *de* og kan svare, som i (10''), til objektargumentet, men også, som vi skal se senere, til subjektargumentet. Som utgangspunkt for sammenlikningen finner vi verbet *envahir* og dets grunnmønster i (10):

- (10) *Les Serbes ont envahi le Kosovo.*  
(10') *L'envahissement du Kosovo par les Serbes.*  
(10'') *L'envahissement du Kosovo.*

La oss nå se på noen eksempler fra Øvrebøs oppgave, som viser ulik NP-distribusjon i fransk og norsk med hensyn til bruk av verbalsubstantivet. Vi vil først fokusere på eksempler hvor Duras i den franske teksten velger verbal-substantiv med «subjektargumentet» realisert som komplement:

- (11) *Elle l'apprendra avant l'arrivée du télégramme, dès la veille. ...*  
(Duras 1984:41-2)  
(11') *Hun får vite det før telegrammet kommer, dagen i forveien ...*  
(Duras 1984:34)  
(12) *C'est aussi là, à quelques jours de la mort de son mari, en pleine nuit aussi, que ma mère s'est trouvée face à l'image de son père, de son père à elle.* (Duras 1984:42)  
(12') *Og det var også der, om natten det også, bare noen dager etter at mannen hennes var død, at hun plutselig hadde stått overfor bildet av faren, hennes egen far.* (Duras 1984:34)  
(13) *Il refusera le mariage de son fils avec la petite prostituée blanche du poste de Sadec.* (Duras 1984:45)  
(13') *Han kom aldri til å godta at sønnen giftet seg med den hvite, prostituerte piken fra stasjonen i Sadec.* (Duras 1984:37)

- (14) *L'école Violet n'existant pas à la colonie, nous lui devons **le départ de mon frère aîné pour la France**.* (Duras 1984:12)
- (14') *Siden det ikke var noen Violet-skole i kolonien, **kunne min eldste bror reise til Frankrike** på grunn av den.* (Duras 1984:7-8)
- (15) Il me semble qu'on m'a parlé de ***cette poussée du temps*** qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célèbres de la vie. (Duras 1984:10)
- (15') *Jeg synes jeg husker at de snakket til meg om hvordan **tiden plutselig kan gjøre slike hopp** mens en er på de aller yngste, de mest lovpriste alderstrinnene.* (Duras 1984:5-6)

(11-15) viser at den norske oversetteren konsekvent har valgt en verbal konstruksjon framfor en nominalkonstruksjon. Vi får således en annerledes realisering av argumentene i de to språkene. I (11) er nomenet *arrivée* avledet fra verbet *arriver*. Komplementet til N tilsvarende subjektet for *arriv(er)*. I det norske motsvaret dukker *telegrammet* opp som subjekt til verbet «komme» i den underordnede setningen. Det samme er tilfellet for den svenske oversettelsen hvor *telegrammet* realiseres som subjekt for *anlände* (eksempel fra Eriksson 1997:296):

- (11'') *Hon förstod det redan innan **telegrammet anlände**.*

Liknende bemerkninger gjelder for de øvrige eksemplene i (12-15): «la mort de son mari» i den franske teksten blir til «mannen hennes var død»; «le mariage de son fils ... » til «sønnen giftet seg ... », «le départ de mon frère aîné ... » til «kunne min eldste bror reise... » og «cette poussée du temps» får formen «tiden kan gjøre slike hopp». Denne endringen ledsages også til dels av andre strukturelle endringer. I (15) blir for eksempel NP-en «cette poussée du temps» omgjort til en indirekte spørresetning. Vi vet at norsk lettere enn fransk kan ha setninger som komplement til preposisjoner:

- (16) *Elle s'étonne que le télégramme ne soit pas arrivé.*
- (16') *\*Elle s'étonne de que le télégramme ne soit pas arrivé. / Elle s'étonne de ce que ...*
- (16'') *Hun er forbauset over at telegrammet ikke har kommet.*

I (15) kan derfor preposisjonen *om* ta en full setning som komplement. Noe tilsvarende er umulig hva angår den franske originalsetningen. I (13) får vi også en setningsstruktur i den norske teksten som står i motsetning til i den franske. Dette er i tråd med funn både fra Eriksson og Øvrebø om en generell tendens til



at fransk NP gjerne svarer til en nominal leddsetning i svensk og norsk. På denne bakgrunn kan man snakke om strukturelle forskjeller mellom fransk og norsk/svensk. Det er likevel verdt å merke seg at en konstruksjon med verbalsubstantiv for norsk ofte ikke er utelukket av grammatiske grunner, slik det framgår av nedenstående parafraser (11'''-13''). I disse eksemplene realiserer genitivs-NP-en nomenets «subjektsargument»:

(11''') *Hun får vite det før **telegrammets ankomst**, dagen i forveien.....*

(12'') *... bare noen dager etter **mannens død** ...*

(13'') *Hun kom aldri til å godta **sønnens giftemål**.*

Det synes som om spørsmålet om valg av struktur i den norske teksten i stor grad er et spørsmål om stil. Muligens oppfatter den norske oversetteren den foranstilte genitivs-NP-en som «tyngre» stilmessig enn en ren setningsstruktur med finitt verb.

La oss nå se på noen eksempler hvor komplementet til nomenet i den franske teksten tilsvarende verbets objektsargument. I (19) og (20) har vi føyd til de svenske oversettelsesekvivalentene:

(17) *C'est donc pendant **la traversée d'un bras du Mékong** sur le bac qui est entre Vinhlong et Sadec ...* (Duras 1984:17)

(17') *Det er altså mens **vi krysser en utløper av Mekongfloden** på fergen mellom ...* (Duras 1997:12)

(18) *Il me parle, il a dit qu'il a su tout de suite, dès **la traversée du fleuve**, que ...* (Duras 1984:54)

(18') *Han begynner å snakke, sier at han hadde forstått det med en gang, allerede mens **vi var på fergen**, at ...* (Duras 1997:45)

(19) *Là où le souvenir ploie tout à coup, où mon frère peut-être me fait venir des larmes, c'est après **la perte de l'argent de ces bois**.* (Duras 1984:39)

(19') *Det minnet som plutselig kan stikke i meg, som kanskje kan få meg til å felle tårer for denne broren min, er det som skjedde da **han hadde tapt pengene for skogen**.* (Duras 1997:31-2)

(19'') *Den punkt der minnet plötsligt sviktar, det är när **han har förlorat den där skogen**.* (Eriksson 1997:299)

(20) *Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après **l'abandon de la concession**, deux ou trois ans après ...* (Duras 1984:36)

- (20') *Dere ser altså at det ikke er i kantinen i Réam, slik som jeg har skrevet før, at jeg møter den rike mannen i den svarte limousinen, det er etter at **vi har gitt fra oss konsesjonen**, et par, tre år senere ... (Duras 1997:29)*
- (20'') *... det var når **vi övergett koncessionen**, två eller tre år senare ... (Eriksson 1997:299)*
- (21) *Il réfléchit et puis il dit qu'il a entendu parler de cette dame, sa mère, de **son manque de chance** avec cette concession ... (Duras 1984:35)*
- (21') *Han tenker seg om, så sier han at han har hørt om den damen, hennes mor om **hvor uheldig hun hadde vært med konsesjonen** ... (Duras 1997:35)*

I disse eksemplene dreier det seg om verbalsubstantiv i den franske teksten avledet fra to-arguments verb. *Traversée* i (17) og (18) dannes ved å tilføye suffikset *-ée* til verbstammen *travers-*. Subjektsargumentet forblir implisitt i de franske setningene, mens de eksplisiteres i form av pronomenet *vi* i de norske ekvivalentene. De samme mekanismene gjør seg gjeldende i (19) og (20). Komplementet til nomenet *perte* (= *de l'argent*) er uttrykt, mens «subjektargumentet» er implisitt. I den fulle norske setningsstrukturen i (19') og tilsvarende i den svenske (19'') settes pronomenet *han* inn som subjekt. På liknende vis tar *abandon* et komplement i form av PP-en *de la concession*, mens «subjektargumentet» forblir implisitt. Dette i motsetning til det norske (og det svenske) motsvaret med pronomenet *vi* som subjekt for *hadde gitt fra oss konsesjonen*. Faktisk er (21) det eneste tilfellet hvor verbalsubstantivet på fransk realiserer sitt «subjektargument». Her i form av possessivet *son*. Vi har derfor å gjøre med en NP som realiserer begge sine argumenter i og med at *de chance* svarer til «objektsargumentet». I den norske teksten finner vi for (21) en full setning med *hun* som subjekt og *hvor uheldig hadde vært* som predikat.

Ut fra Øvrebøs og Erikssons studier kan vi slutte at den norske oversetteren ofte velger en verbal struktur der fransk har nominalstruktur. De stilistiske avveiningene synes imidlertid å ha en framtrædende plass. Se for eksempel på parafrasene i (17'') og (21''):

- (17'') *Det er altså under kryssningen av en utløper av Mekongfloden ...*
- (21'') *Han tenker seg om, så sier han at han har hørt om den damen, hennes mor, om hennes mangel på hell i forbindelse med konsesjonen ...*

Grammatisk dreier det seg om velformede strukturer. Spørsmålet er i hvilken grad kontrastene kan sies å ha «strukturinherent» status. Dette vil vi legge åpent. Øvrebø viser da også at den norske oversetteren i visse tilfeller velger å beholde den nominale strukturen fra den franske teksten:

- (22) *Elle s'était trompée dans le maniement des infrarouges ...* (Duras 1984:39)
- (22') *Hun mestret ikke bruken av de infrarøde lampene ...* (Duras 1997:32)
- (22'') *Hon hade gjort något fel när hon ställde in det infraröde ljuset.* (Eriksson 1997:300)
- (23) *Ensuite, la puanteur des poussins morts et celle de leur nourriture est telle que je ne peux plus manger dans le château de ma mère sans vomir.* (Duras 1984:40)
- (23') *Etterpå blir stanken av kyllinglikene og av fôret slik at jeg aldri senere kunne spise på mors slott uten å måtte kaste opp.* (Duras 1997:32)

Spesielt talende er for oss eksempel (22). I henholdsvis den franske og den norske teksten finner vi verbalsubstantivet *maniement* (F) og *bruk(en)* (N). «Objektsargumentet» er uttrykt i form av en PP. Når vi går til den svenske teksten ser vi imidlertid at oversetteren har valgt en verbal struktur med uttrykt subjekt (*hon ställde in det infraröde ljuset*). Disse forskjellene framtvinges dog i stor grad fra den første del av setningene. *S'était trompé(e)* i den franske teksten oversettes til norsk med verbet *mestret*, til svensk med uttrykket *hade gjort något fel*. Etter *mestre*, *beherske*, etc. synes det oss mer naturlig med en NP enn en kontrollinfinitiv (22'''). Dette i motsetning til ved verb som *evne* (22''''):

- (22''') ?*Hun mestret ikke å bruke de infrarøde lampene.*
- (22'') *Hun evnet ikke å bruke de infrarøde lampene.*

Dersom man velger en liknende struktur for norsk som i den svenske oversettelsen, er imidlertid en verbal struktur mest naturlig:

- (22''''') *Hun hadde gjort en feil da hun stilte inn det infrarøde lyset.*

(23)-eksemplet har en litt annen status enn de foregående, ved at nomenet er avledet fra den adjektiviske partisippformen *puant* som igjen har verbalt opphav

*puer*. Den morfologiske derivasjonshistorien til *puanteur* vil vi ikke gå inn på her. Vi vil ganske enkelt forutsette de morfologiske byggeklossene i (23'''):

(23''')  $_N[_A[_V[_{pu}ant]eur]$

Også i dette tilfellet vil en tilsvarende verbal struktur være grammatisk vel-formet i norsk:

(23''''') *Etterpå stinket kyllinglikene og fôret slik at jeg aldri senere kunne spise på mors slott uten å måtte kaste opp.*

Utover dette ser den norske oversetteren i Øvrebøs materiale ut til å ha valgt nominal struktur kun for NP-en *traversée du fleuve*. Et eksempel på dette finnes i (24):

(24) *C'est la traversée du fleuve.* (Duras 1984:16)

(24') *Det er overfarten på elva.* (Duras 1997:11)

Riis oversetter *traversée du fleuve* med det sammensatte nomenet *overfarten* (s. 6), *overfarten på elva* (s. 9 og 11) eller *elveoverfarten* (s. 12). Dette må sees på som et særtilfelle og reiser ytterligere spørsmål om oversettelse av sammensatte nomener, noe vi ikke skal gå inn på her.

Som foreløpig oppsummering vil vi si at det er strukturelle forskjeller mellom NP-en på norsk og fransk. Parametrene for variasjon kan fanges i en X'-ramme. Når det gjelder NP-ens distribusjon i fransk og norsk er det også klare forskjeller, noe vi har illustrert med eksempler fra den norske oversettelsen av verbalsubstantiv i Duras' *L'Amant* fra 1984. Med dette utgangspunktet vil vi nå konsentrere oss om såkalte NP-satellitter.

## BIBLIOGRAFI

Duras, M. 1984: *L'Amant*. Paris: Editions de Minuit.

Duras, M. 1997: *Elskeren*. 2. utg. Oslo: Gyldendal.

Eriksson, O. 1997: *Språk i kontrast*. Stockholm: Akademiförlaget.

Faarlund, J. T. et al. 1997: *Norsk referansegrammatikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Øvrebø, A. M. 2000: *La traduction en norvégien du groupe nominal dans «l'Amant» de Duras*. Hovedoppgave. Klassisk og romansk institutt. UiO.

Marianne:

## 1. INNLEDNING

Vi har kalt dette innlegget «Nominalfrasen og dens satellitter». Som nevnt, skal vi ta for oss to typer satellitter: konstituenten *absolutt konstruksjon*, samt det som av noen kalles for «fritt predikativ». La meg straks understreke at det er overlapping mellom disse to. Den absolutte konstruksjonen kan stå som fritt predikativ, men den kan også ha andre syntaktiske funksjoner. Det frie predikativet, på sin side, kan være utfyllt av en absolutt konstruksjon, men også av andre typer konstituenten. Før jeg går videre, vil jeg gi noen eksempler på disse typene satellitter:

- (1) *Pierre se promène les mains dans les poches.*
- (1') *Pierre spaserer med hendene i lomma.*
- (2) *Jérôme passera ses journées à la plage et Sylvie, ses cours finis, viendra l'y rejoindre. (Perec, Les choses, p.149)*
- (2') *Jérôme vil tilbringe dagene på stranda, og når forelesningene hennes er over, kommer Sylvie til å møte ham der.*
- (3) *Ôtant sa cravatte et son veston, il se jeta sur son lit.*  
Green, Eriksson 1993:139
- (3') *Han tok av slips og jakke og kastet seg på senga.*

I (1) står den absolutte konstruksjonen som fritt predikativ. Den betraktes som avledet av en konstruksjon med objekt og objektpredikativ (*Pierre a les mains dans les poches*). I (2) derimot står den absolutte konstruksjonen som adverbial. I eksempler som dette, ansees den som avledet av en adverbieell leddsetning, og tilsvarende som regel også en adverbieell setning på norsk. Setninger som (2) vil ikke bli behandlet i det følgende, da den absolutte konstruksjonen ikke er satellitt til en nominalfrase i denne type eksempler. I (3) er det såkalt frie predikativet representert av en presens partisippfrase.

## 2. DEN ABSOLUTE KONSTRUKSJONEN

De to satellittene har det til felles at det hersker uenighet om hvordan de skal defineres. Det er blant annet det som gjøre dem interessante. La oss først se litt nærmere på den absolutte konstruksjonen. Noen begrenser denne betegnelsen til de tilfellene der det foreligger et del-hele-forhold som i eksempel (1). De fleste har imidlertid en videre definisjon og inkluderer også (2), der det jo ikke er

noen form for «*possession inaliénable*» mellom subjektet *Sylvie* og det logiske subjektet i den absolutte konstruksjonen, *ses cours*. Men heller ikke dette skillet er enkelt. La oss se på eksempel (4):

- (4) *Parvenus au champ qu'on moissonnerait en premier lieu, les hommes s'alignaient sur la ... lisière, le torse nu et la faucille prête.* (*L'enfant noir*, Laye 1954:58)
- (4') *Når mennene kom fram til den marken der innhøstingen skulle begynne, stilte de seg opp ... i utkanten med bar overkropp og sigden klar.*

At den bare overkroppen, *le torse nu*, er en del av mennene, er det ingen tvil om. Det er det andre sideordnede leddet, *la faucille prête*, som her er interessant. For i hvilken grad kan sigden, et redskap, regnes som en del av mennene; mao. hvordan skal en definere grensene for «*la possession inaliénable*» i vid betydning? Dette har jeg ikke tid til å utdype her. Grensen er imidlertid ikke lett å definere; den viser seg å være både språk- og kulturavhengig. Den franske lingvisten Jacquinod (1981) understreker at i Arapaho hører for eksempel lus eller ekskrementer med i denne utvidete sfæren knyttet til mennesket. Før jeg går videre, har jeg lyst til å vise at det er restriksjoner knyttet til de enkelte konstruksjonene som uttrykker del-hele-relasjonen på fransk. La oss se på eksemplene (5) og (6):

- (5) *L'instituteur a la punition facile.* (Hanon 1989:136)
- (5') *Læreren tyr lett til straff.*
- (6) *\*L'instituteur, la punition facile, a battu l'élève malheureux.*
- (6') *Læreren, som lett tyr til straff, har slått den ulykkelige eleven.*

Vanen, for eksempel det å ty til straff, kan betraktes som en del-helerelasjon. I (5) er «*la possession inaliénable*» uttrykt i en konstruksjon med objekt og objektspredikativ, mens tilsvarende eksempel uttrykt med en absolutt konstruksjon i (6) ikke er akseptabelt. Eksemplene viser at begrensningene er knyttet til den absolutte konstruksjonen, noe Hanon forøvrig understreker i sin avhandling.

Andre har tidligere vist at norsk ofte foretrekker paratakse der andre språk, som tysk eller engelsk, bruker hypotakse. Dette gjelder også for forholdet mellom fransk og norsk, selv om sideordning er et utbredt fenomen også i fransk. Jeg har skrevet doktoravhandling om sideordning i moderne fransk og kan

bekreftede det.<sup>2</sup> Men det fins en rekke tilfeller der hypotakse på fransk tilsvarer paratakse på norsk. Dette gjelder blant annet i eksemplene (3), (7) og (8):

- (7) *Il est sorti acheter des cigarettes.*
- (7') *Han gikk ut og kjøpte sigaretter.*
- (8) *Les hommes se retirèrent, laissant le mort sur un lit.*
- (8') *Mennene gikk og etterlot den døde på en seng.*

Mens norsk i disse tre eksemplene anvender sideordning, foretrekker fransk tilsvarende hypotakse:<sup>3</sup> i (7) en infinitivsfrase som står som adverbial, i (3) og (8) en partisippfrase som står som fritt predikativ. Når det gjelder de satellittene jeg skal behandle, er de syntaktiske relasjonene mellom dem og nominalfrasen ikke innlysende. *Les mains dans les poches* i (1) vil noen hevde er et underordnet ledd til subjektet (Riegel m.fl. 1994/1998), mens andre mener at det er et nexusforhold mellom de to (Herslund under utgivelse). Med hensyn til de norske konstruksjonene som tilsvarer de to typene satellitter, kan en konstatere at det ofte dreier seg om parataktiske konstruksjoner. Dette kommer jeg snart tilbake til. I andre tilfeller har norsk en preposisjonsfrase, som i (1') *med hendene i lomma* eller en leddsetning som i (2') *når forelesningene hennes er over*, mens fransk altså bruker absolutte konstruksjoner. I termen *absolutt konstruksjon* uttrykkes det nettopp at dette leddet ikke er knyttet til resten av setningen med et bindeledd, verken en preposisjon eller en konjunksjon. Når de absolutte konstruksjonene er så hyppige i fransk, skyldes det nok at det dreier seg om et romansk språk. I moderspråket latin var jo den absolutte (eller dobbelte) ablativen svært utbredt. Vi kan se på eksemplene (10) og (11), som i type likner (1) og (2):

---

<sup>2</sup> Jfr. Hobæk Haff (1987).

<sup>3</sup> La oss se på følgende eksempel, tatt fra K. Alnæs' *Sabina* (1994) og den franske oversettelsen, *Sabina* (1997):

(9) *Bien sûr que je suis folle, dit-elle en riant, puisque c'est vous-même qui l'avez diagnostiqué!* (*Sabina*, 1997:108)

(9') *Ja visst er jeg gal, lo hun, - du har jo selv stilt diagnosen!* (*Sabina*, 1994:119)

Som det fremgår, bruker den norske originalen et intransitivt verb (*le*) for å vise til den direkte talen. Norsk anvender imidlertid vel så ofte en parataktisk konstruksjon i dette tilfellet:

(9') *Ja visst er jeg gal, sa hun og lo, ...*

Den franske oversettelsen har valgt gérondif, selv om det her er mulig å ty til en «kongruent korrespondanse» og si: *Bien sûr que je suis folle, rit-elle, ...* En slik bruk av intransitive verb i «les propositions incises» er likevel sjelden på fransk.

- (10) *Capite demisso tristis incedit.*  
 (10') *Med senket hode vandrer han sørgmodig omkring.*  
 (11) *Legati missi sunt **me repugnante**.*  
 (11') *Utsendingene ble sendt, selv om jeg motsatte meg det.*

Imidlertid har også germanske språk som tysk og engelsk absolutte konstruksjoner, mens dette ikke er tilfellet for norsk. I tysk kalles den absolutt akkusativ, og ser også ut til å brukes i samme tilfeller som på fransk. La oss se på (12) og (13):

- (12) ***Den Kopf gehoben, die Augen starr, den Degen in der Hand,**  
stand er vor der Tür.*  
 (12') *Med hodet hevet, stivt blikk og korden i hånden sto han foran døra.*  
 (13) *Er half allen, **mich ausgenommen**.*  
 (13') *Han hjalp alle unntatt meg.*

Det er interessant å merke seg at det også i tysk er mulig å sideordne absolutte konstruksjoner som betegner henholdsvis kroppsdelar og en type redskap (jf.(12)), slik som i det franske eksemplet (4). Så også her opereres det åpenbart med en vid forståelse av del-hele-relasjonen. Jeg noterer for øvrig med interesse at Peter Jørgensen (1958/1970) betrakter absolutte konstruksjoner som i (12) som et adverbial, eventuelt svarende til en bisetning: (12) kan ifølge ham gjengis med *Indem sein Kopf gehoben war, seine Augen starr waren*, osv.<sup>4</sup> Det kan vel diskuteres.

Tilsvarende konstruksjoner fins også i engelsk:

- (14) ***His father beeing a sailor,** John knows all about boats. (Stump 1985)*  
 (14') *Fordi faren er sjømann, vet John alt om båter.*  
 (15) *She sat, **her hands crossed on her lap, her eyes absently bent upon them**. (Jespersen 1921)*  
 (15') *Hun satt med hendene i fanget og så litt fraværende på dem.*

Både i latin, fransk, tysk og engelsk ser det ut til å være to typer absolutte konstruksjoner: for det første de som uttrykker et del-hele-forhold, for det andre

<sup>4</sup> «Absolut akkusativ kaldes en kombination af en substantivisk akkusativ og et led til, der til sammen danner en sekundær neksus, med akkusativen som «logisk» subjekt og det annet led som prædikat, og denne helhed optræder som adverbialled i sætningen i regelen til beskrivelse af en situation, eventuelt svarende til en bisætning» (*op.cit.* s. 72).



de som tilsvarende en adverbial leddsetning, der det ikke er snakk om «la possession inaliénable». Spørsmålet er imidlertid om disse konstruksjonene er like frekvente på tysk og engelsk som de er på fransk. Ifølge

McArthur 1992 er de «infrequent and usually confined to formal written English» (oppslagsord *absolute clause*).

Hvis vi nå begrenser oss til en sammenlikning mellom norsk og fransk, kan det være verd å merke seg at del-hele relasjonen også på fransk kan uttrykkes med bruk av preposisjon, slik tilfellet er på norsk. Dette er illustrert i følgende eksempler, der (16') er en oversettelse både av (16a) og (16b).

(16a) *Marie se promène avec son panier au bras.*

(16b) *Marie se promène, son panier au bras.*

(16') *Marie spaserer med kurven på armen.*

I mange kontekster er det mulig å bruke begge konstruksjoner. Det fins imidlertid enkelte restriksjoner som medfører at en ikke alltid kan velge fritt mellom de to. Determinativbruken, for eksempel, er avgjørende: preposisjonen *avec* kan ikke anvendes hvis *tout* er determinativ eller hvis substantivfrasen står uten determinativ. Og et eksempel som *Elle reste avec les mains vides* er svært sjelden (jf. Hanon 1989:325 og kommentar til (19)).

Som nevnt, har vi ennå ikke fått etablert et datakorpus fransk-norsk, norsk-fransk på Klassisk og romansk institutt. For å kunne si noe om forholdet mellom fransk og norsk når det gjelder absolutte konstruksjoner, har jeg derfor måttet gå fram manuelt. Jeg har blant annet lest *Sabina* av Karsten Alnæs både i original og i fransk oversettelse. Ettersom absolutte konstruksjoner ikke fins på norsk, har jeg måttet ta utgangspunkt i den franske oversettelsen og så undersøke hva de tilsvarende i den norske originalen. La oss først se på et par eksempler på «kongruent korrespondanse», dvs. tilfeller der det er høy grad av samsvar mellom norsk og fransk:

(17) *Ils restaient là, **main dans la main** devant la gare, ... (Sabina 1997:54)*

(17') *Nå står de **hånd i hånd** på plassen foran jernbanestasjonen. (Sabina 1994:52)*

(18) *Ils déposèrent leurs bagages à l'hôtel et allèrent se promener, **bras dessus bras dessous**, le long de la Bahnhofstrasse ... (Sabina 1997:54)*

(18') *'Far og datter får satt fra seg bagasjen på hotellet og promenerer deretter sammen **arm i arm** nedover Bahnhofstrasse ... (Sabina 1994:52)*

I fransk dreier det seg her om leksikaliserte absolutte konstruksjoner (jf. Hanon *op.cit.* s. 281-290), og en kunne vel si det samme om norsk, selv om bruken av absolutte konstruksjoner her begrenser seg til visse faste uttrykk. Også i tysk og engelsk brukes tilsvarende faste uttrykk: *Hand in Hand*, *hand in hand*, osv.

I alle andre tilfeller er det snakk om en ikke-kongruent korrespondanse: den absolutte konstruksjonen er gjengitt med en annen type struktur på norsk. Vi skal se på noen av de hyppigst forekommende korrespondansene.

Som tidligere nevnt, tilsvarende en absolutt konstruksjon på fransk ofte en preposisjonsfrase på norsk, som i følgende eksempler:

(19) *Les yeux brillants, il se tourna, triomphant, vers les autres invités.* (Sabina 1997:31)

(19') *Han vendte seg mot gjestene med strålende øyne.* (Sabina 1994:28)

Ifølge Hanon (*op.cit.* s. 325) er bruk av preposisjon svært sjelden i fransk i denne type eksempler, der subjektet i den absolutte konstruksjonen er en substantivfrase som betegner en kroppsdel og predikatsdelen er utfyllt av en adjektivfrase.

(20) *Ils étaient assis sur un banc, dos à la cabine.* (Sabina 1997:108)

(20') *De hadde satt seg på en benk med ryggen mot kahytten.* (Sabina 1994:110)

Determinativbruken er også interessant i et kontrastivt perspektiv. Når subjektet i den absolutte konstruksjonen er en kroppsdel, er det vanligst å bruke bestemt artikkel i fransk. Men visse substantiv som *dos*, *face*, *front*, *tête*, osv. brukes ofte uten artikkel, slik som i (20) (jf. Hanon *op.cit.* s. 148). På norsk er jo utelatelse av artikkelen umulig her (\**med rygg mot kahytten*).

For det andre er et beskrivende adjektiv på norsk oversatt med en absolutt konstruksjon på fransk, som i eksemplene (21)-(23). Dette er ikke overraskende, da den absolutte konstruksjonen nettopp utgjør en delbeskrivelse av et hele.

(21) *Avant qu'il ait terminé sa phrase, deux hommes, crâne rasé, uniforme d'officier, firent irruption dans la pièce.* (Sabina 1997:36)

(21') *Før han har snakket ferdig, trenger to snauklipte personer i offisersuniform seg inn døren som fører til inngangstrappen.* (Sabina 1994:33)

- (22) *Des passagers endimanchés, visage rougeaud, se gavaient d'énormes gâteaux.* (Sabina 1997:108)  
(22') *De rødmussete søndagsansiktene fortærte veldige kaker ...* (Sabina 1994:110)  
(23) *Ils étaient en haillons, l'air épuisé;* (Sabina 1997:42)  
(23') *De var fillete, forkomne mennesker;* (Sabina 1994:40)

I disse eksemplene er det på begge språk en relasjon mellom et overledd og et underordnet ledd: i (21) er den absolutte konstruksjonen *crâne rasé* underordnet nominalfrasen *deux hommes* og i (21') er *snauklipt* underordnet substantivet *personer*. Forskjellen er at det underordnede leddet er uttrykt med forskjellige konstituenttyper på norsk og fransk, og at det på norsk dreier seg om en NP-intern konstituent, mens det på fransk dreier seg om en satellitt.

For det tredje brukes det, som tidligere nevnt, ofte hypotakse på fransk i tilfeller der norsk anvender paratakse. Nærmere bestemt ser en ofte at sideordning (syndetisk eller asyndetisk) på norsk tilsvarende en absolutt konstruksjon på fransk. La oss se på noen eksempler:

- (24) *Sabina courut, dos courbé, vers les blessés. Les doigts gourds, elle banda les plaies qui pouvaient l'être, sursautant à chaque détonation.* (Sabina 1997:106)  
(24') *Hun reiste seg, hukte seg sammen, småløp bort til de sårede og forbandt dem hun kunne forbinde mens fingrene sved i kulden og kroppen skalv under detonasjonene.* (Sabina 1994:108)

I (24') er det sideordning av verbalet (eller av to hovedsetninger, avhengig av analysen), mens fransk bruker en absolutt konstruksjon (*dos courbé*). En kan for øvrig merke seg at den andre absolutte konstruksjonen, *les doigts gourds*, tilsvarende en adverbial leddsetning på norsk. Den absolutte konstruksjonen står som fritt predikativ, og når dette leddet er spissstilt, har det ofte en adverbial valør og uttrykker tid, årsak, innrømmelse, m.m. Leddsetningen innledet med *mens* har vel helst tidsvalør her.

- (25) *Sabina écoutait son oncle, les yeux écarquillés.* (Sabina 1997:24)  
(25') *Slike historier kunne onkel Alfred fortelle. Øynene hennes videt seg ut, ...* (Sabina 1994:21)

Mens det i norsk er sideordning av to ytringer, er det i den franske oversettelsen i (25) brukt en absolutt konstruksjon og dermed hypotakse. Også i (26) tilsvarende

den absolutte konstruksjonen asyndetisk sideordning på norsk, her av to hovedsetninger i samme ytring.

(26) *Le chef allait répondre quand l'un de ses assistants entra, **la mine effarée**, ...* (Sabina 1997:36)

(26') *Mens de taler om dette, kommer en av forstanderens assistenter inn; han virker forskremt ...* (Sabina 1994:33)

### 3. DET FRIE PREDIKATIVET

Jeg skal nå gå over til den andre satellitten, det frie predikativet. I motsetning til subjekts- og objektspredikativet, fyller det frie predikativet ikke en valensplass, det dreier seg m.a.o. ikke om en aktant. Leddet har en friere plassering enn de to andre predikativene og det kan kombineres med alle slags verb. Det frie predikativet inntar en slags mellomposisjon: selv om det er knyttet til et nominalt ledd (kongruensen viser det), har det i mange tilfeller nesten samme betydning som et adverbial, både på norsk og fransk, noe eksemplene (27) til (29) illustrerer:

(27a) *Elle sourit, **dédaigneuse**.*

(27a') *Hun smiler, **foraktfull**.*

(28a) *Elle sourit **dédaigneusement**.*

(28a') *Hun smiler **foraktfullt**.*

Og ofte tilsvarende særlig et foranstilt fritt predikativ i fransk en adverbial leddsetning på norsk:

(29) ***Petite**, cette main devait appartenir à un enfant.* (Pedersen m.fl. 1980:39)

(29') ***Ettersom hånden var liten**, måtte den tilhøre et barn.*

Dette leddet er vanskelig å behandle, ikke minst i et kontrastivt perspektiv. Grundige komparative analyser, basert på et stort eksempelmateriale, vil uten tvil kunne bringe ny viten om dette motsetningsfylte leddet.

Som jeg nevnte innledningsvis, er det uenighet om hvilken syntaktisk funksjon dette leddet har. La oss se på eksempel (30), der presens partisippfrasen kan sies å stå som fritt predikativ.

(30) *Il se tenait à ses côtés, l'esprit en repos, la trouvant délicieuse.*<sup>5</sup>  
(Sabina 1997:111)

(30') *Han sto tanketom og syntes hun var deilig.* (Sabina 1994:115)

Mens noen, som f. eks. Martin Riegel (1994/1998) ser på satellitten som et underordnet ledd til nominalfrasen, hevder Herslund (under utgivelse) at den danner neksus med nominalfrasen. Nærmere bestemt dreier det seg ifølge ham om en sekundær neksus som er «podet» på den primære. For at en slik analyse skal være akseptabel, mener jeg det må presiseres at det er i en slags dypstruktur at det er neksus mellom satellitten og nominalfrasen, og ikke i den ferdig realiserte setningen, som Herslund ikke uttaler seg om. En tredje analysemåte er å si at det dreier seg om et adverbial (jf. Jørgensen III, 1964/1972:22-23).

I innledningen til sitt arbeid om de frie predikativene på dansk og fransk fremhever Hanne Korzen (1999/2000) at denne leddtypen volder så vel grammatikere som oversettere problemer. Når den byr på problemer for grammatikerne, er det ikke bare fordi den syntaktiske tilknytningen til nominalfrasen er vanskelig å bestemme, men også fordi det er uenighet om hva et fritt predikativ er. Blant annet er det ikke lett å skille dette leddet fra apposisjonen. Har for eksempel adjektivfrasen *furieuse* samme funksjon eller ikke i følgende eksempler:

(31a) *Furieuse, la mère bat son enfant.*

(31a') *Fordi/når moren er rasende, slår hun barnet.*

(31a'') *Rasende slår moren barnet.*

(31b) *La mère, furieuse, bat son enfant.*

(31b') *Moren, som er rasende, slår barnet.*

Som det fremgår, er adjektivfrasens betydning ikke helt den samme i de to eksemplene. Men spørsmålet er om det er nok til å regne med to forskjellige ledd, slik det ofte gjøres. Adjektivfrasen *dernière* har for eksempel heller ikke samme betydning foranstilt i *la dernière année* (det siste året) og etterstilt i *l'année dernière* (i fjor); og likevel regnes den som et attributivt ledd i begge tilfelle. Hele dette problemkomplekset er spennende, men jeg kan dessverre ikke gå nærmere inn på det her.

«For oversetteren er det et problem at der er store forskjeller mellom de skandinaviske og de romanske sprog med hensyn til anvendelsen av frie prædikativer (en forskel der henger sammen med grundlæggende typologiske forskjeller

---

<sup>5</sup> Som nevnt ovenfor, tilsvarende den absolutte konstruksjonen ofte et beskrivende (sammensatt) adjektiv på norsk. Det er også tilfellet i (30): *tanketom* er oversatt med *l'esprit en repos*. Dette er i parentes bemerket ikke noen særlig god oversettelse.

mellem de to sprogområder)», skriver Hanne Korzen (*op.cit.* s.1). Hun fortsetter slik: «Frie predikativer anvendes således langt mer på de romanske sprog enn på de skandinaviske og kan være svære at oversætte sådan at resultatet bliver så vel semantisk som stilistisk tilfredsstillende». Selv om det er til dels store forskjeller mellom romanske språk på den ene siden og skandinaviske språk på den andre,<sup>6</sup> tror jeg en skal være forsiktig med å generalisere slik for hver av disse språkgruppene. *Norsk referansegrammatikk* av Faarlund, Lie og Vannebo understreker at det setningsskjemaet som Paul Diderichsen har utviklet for dansk «*langt på veg* (understreket av meg) òg kan brukast for å syne leddstillingshøva i norsk – og svensk» (s. 858). Som dette sitatet antyder, er det tross alt forskjeller mellom de skandinaviske språkene bl. annet med hensyn til setningsstruktur. Det frie predikativet er ganske visst mindre brukt i dansk enn i fransk, men jeg tror det er enda mindre utbredt i norsk enn i dansk (og svensk?). La oss se på følgende eksempler på dansk:

- (32) *Nået længre end midtvejs i livet* går jeg nu og da og funderer over, hvor det Danmark er blevet af, som jeg troede vi alle stiledede mod, da jeg var ung. *Det tolerante samfund*. (Læsebrev i *Politiken* 673 1997, Korzen 1999/2000:187)
- (33) *Hjemkommet efter et længere ophold i England*, er det chokerende at opleve den racisme, som flourerer i Danmark. (Alt for damerne 4/5 2000, Korzen 1999/2000:187)

En tilsvarende bruk av fritt predikativ er etter vår mening uakseptabel i moderne norsk. Korzen understreker at denne type konstruksjoner ser ut til å ha en oppblomstring i dagens dansk, i alle fall i journalistisk språk. Hun viser for øvrig til Vestergaard (1997), som mener at dansk er påvirket av engelsk, som i sin tur er påvirket av fransk. Engelsk får derved en mellomstilling når det gjelder utbredelse av denne typen ledd, som er hyppige i dagens journalistspråk. Det er også interessant å merke seg at de frie predikativene, ifølge Vestergaard, er sjeldnere på tysk enn på de skandinaviske språkene. La oss se på et engelsk eksempel før vi går over til fransk:

- (34) *Founded in 1789 and a world leader for 150 years, having introduced the world's first lawn mower in 1832, ransomes went on to manufacture the very first commercially produced power-*

---

<sup>6</sup> Når det gjelder forskjell i leddstilling mellom norsk og fransk jfr. Hobæk Haff (under utgivelse).

*driven lawn mower in 1904.* (Vestergaard, sitert av Korzen 1999/2000:119-120)

Det frie predikativet kan stå enten til subjektet eller objektet i setningen, både på fransk på norsk. Ut fra et kontrastivt synspunkt er det det førstnevnte tilfellet, fritt predikativ til subjektet, som er mest interessant og som vi skal ta for oss her. Jeg har igjen tatt utgangspunkt i den franske oversettelsen av *Sabina*, der jeg har plukket ut en del av de frie predikativene, for så å se hvilke strukturer som er brukt i den norske originalen. I (3), (24) og (30) er det eksempler på bruk av presens partisippsyntagmer som fritt predikativ til subjektet – i alle tre tilfellene er det brukt sideordning i den norske originalen, noe som også hadde vært mulig på fransk. I følgende eksempel består det frie predikativet av et sideordningssyntagme, der konjunktene er to absolutte konstruksjoner, et perfektum partisippsyntagme og et presens partisippsyntagme:

- (35) *Sabina pleurait. **La tête baissée, le dos voûté, anéantie, sentant le sol se dérober sous elle, elle tombait dans un puits sans fond.*** (Sabina, 1997:139)
- (35') *Sabina gråt. Hun bøyde ryggen og gråt. Uten tanker, uten bunn under seg, hun sank og sank.* (Sabina 1994:149)

I den norske originalen er det tilsvarende delvis brukt paratakse.

I andre tilfeller er en norsk leddsetning oversatt med et fritt predikativ på fransk, for eksempel i form av en absolutt konstruksjon som i (24): *les doigts gourds/mens fingrene sved i kulden*. I (36) har den norske leddsetningen et presens partisippsyntagme som motstykke på fransk:

- (36) ***Ne la trouvant pas**, il entra dans le bureau d'un de ses collègues, professeur de littérature, pour inspecter sa bibliothèque.<sup>7</sup>* (Sabina 1997:100)
- (36') ***Da det var åpenbart at han ikke fant det**, gikk han inn på kontoret til en kollega, en professor i litteratur, og lette like febrilsk der.* (Sabina 1994:101-102)

---

<sup>7</sup> En kan merke seg at sideordning i norsk (*og lette febrilsk der*) tilsvarer et adverbial og dermed underordning på fransk (*pour inspecter sa bibliothèque*). Vi henviser til (7) og (7'), der det også er en forskjell hypotakse/paratakse, med den forskjell at infinitivssyntagmet der er brukt uten preposisjon.

La meg til slutt nevne at det også for det frie predikativet fins eksempler på kongruent korrespondanse som i (31a) og (31a’’).

#### 4. KONKLUSJON

Det er ikke tilfeldig at vi har kalt dette en kontrastiv *tilnærming* fransk-norsk og ikke en *analyse*. Vi antyder med dette at vi på ingen måte pretenderer å ha behandlet dette problemfeltet utfyllende.<sup>8</sup> Vi mener likevel å ha påvist viktige strukturforskjeller mellom fransk og norsk når det gjelder nominalfrasen i vid betydning, som f.eks. tendensen til å velge en verbalstruktur på norsk der den franske originalen har nominalstruktur. Eller tendensen til bruk av hypotakse i fransk, selv om paratakse også der foreligger som en mulighet i de fleste av tilfellene. Som vi har sett, representerer de to satellittene som regel strukturforandringer i forhold til den norske originalen.

#### BIBLIOGRAFI

- Eitrem, S. 1966: *Latinsk grammatikk*, 2. utgave ved G. Schultz, Aschehoug, Oslo.
- Faarlund, J.T., Lie, S. og Vannebo, K.I. 1997: *Norsk referansegrammatikk*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Hanon, S. 1989: *La construction absolue en français moderne*, Peeters, Louvain-Paris.
- Herslund, M. (under utgivelse): «Le participe présent comme co-verbe», *Langue française*, Paris.
- Hobæk Haff, M. 1987: *Coordonnants et éléments coordonnés*, Solum/Didier Érudition, Oslo.
- Hobæk Haff, M. (under utgivelse): «Regard sur l’ordre des mots en français et en norvégien», in *Mélanges offerts à Michel Arrivé*, Paris.
- Jacquiod, B. 1981: «La notion de possession inaliénable et les langues classiques», *L’information grammaticale*, 10. Paris.
- Jespersen, O. 1921: «De to hovedarter av grammatiske forbindelser», *Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Historisk-filologiske Meddelelser* IV, 3, København.
- Jørgensen, P. 1970–1972: *Tysk grammatik*, II og III, G.E.C. Gads forlag, København.

---

<sup>8</sup> En mer utfyllende analyse vil blant annet kreve et korpus bestående av både franske og norske originaltekster samt deres oversettelser.



- Korzen, H. 1999/2000: *En kontrastiv analyse af frie prædikativer på dansk og fransk*, Copenhagen Working papers in LSP, Fagsprogsforskning på Handelshøjskolen i København.
- McArthur, T. 1992 (éd.): *The Oxford Companion to the English Language*, Oxford University Press, Oxford, New York.
- Riegel, M., Pellat, J-C., Rioul, R. 1994/1998: *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris.
- Stump, G.T. 1985: *The Semantic Variability og Absolute Constructions*, Dordrecht.
- Vestergaard, T. 1997: «Free Adjuncts in English», in Bache, C. et al.( eds.): *Sounds, Structures and Senses. Essays Presented to Niels Davidsen-Nielsen on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Odense University Press, 251–65, Odense.

#### KORPUS

- Alnæs, K. 1994: *Sabina*, Aschehoug, Oslo.
- Alnæs, K. 1997: *Sabina*, Adapté du norvégien par H. Hervien et M. Leymarios, Calmann-Lévy, Paris.
- Laye, C. 1954: *L'enfant noir*, Plon, Paris.
- Perec, G. 1965: *Les choses*, Julliard, Paris.

# GENDER, CLASS, THEOLOGY, AND THE FIRST DON JUAN

Vladimir Guerrero

## INTRODUCTION

The character of Don Juan, whose name universally connotes an irresistible and irresponsible lover, has its origin in a XVIIth century Spanish play, *The Trickster of Seville and the Stone Guest* attributed to Tirso de Molina.<sup>1</sup> Subsequent re-workings of the plot and its main character, were done by Cicognini in Italy, by Dorimond, Villiers, and Molière in France,<sup>2</sup> by Byron in England,<sup>3</sup> and Zorrilla<sup>4</sup> in Spain among others. The theme of Don Juan also inspired musicians such as Mozart<sup>5</sup> and Strauss,<sup>6</sup> and continues to have innumerable echoes in literature, art, and cinema<sup>7</sup> to this day.

Even though it has been Don Juan the lover that has thrived most since his first appearance, and irresponsible seduction is the main implication of his name, it was not this aspect of his personality that was the mainspring of the original plot. Its creator, the monk Gabriel Téllez who wrote under the pseudonym Tirso de Molina, was more concerned with the theological aspect of predestination in relation to free will and the limit of God's mercy. But as in all good art, the whole often includes more than the sum of its parts, and sometimes even more than its author intended. This is the case with *El burlador*, the source of the Don Juan legend and the subject of this study.

Modern critical theory has made us aware that a written text requires a participating reader in order to be realized. A classic work, appreciated for generations, is renewed as it interacts differently with its changing audiences. The object of this paper is to reconsider *El burlador* in light of the increased sensitivity to class and gender of a present day reader. This should lead to an enrichment of the play as a more socially sensitive agent will bring about a

---

<sup>1</sup> *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, by Tirso de Molina, Barcelona, 1630. Because of the length of the title, I will refer to it as *El burlador*.

<sup>2</sup> J. Bédier and P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1924, p 12.

<sup>3</sup> Lord Byron, *Don Juan*, unfinished epic satire in 16 cantos published between 1819 and 1824.

<sup>4</sup> José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, Madrid, 1844.

<sup>5</sup> The opera *Don Giovanni*, 1787.

<sup>6</sup> The orchestral tone poem *Don Juan*, 1888.

<sup>7</sup> The 1994 American film *Don Juan de Marco* is a recent example.

more complex work. The problem is particularly interesting with reference to this play because, as noted, the author's concerns of predestination, free will and divine mercy very early faded in importance relative to the reader's fascination (already from the XVII century) with the irresponsible promiscuity of the main character. This is indeed the trait that the western tradition has reworked over and over in the many manifestations of the Don Juan theme, what readers over the centuries have perceived as the essence of Tirso's play. While I will not trace how the interpretation of *El burlador* has changed over time, the fact that it has, illustrates the phenomenon of reader and text interacting to renew the work of literature.

This paper will identify questions of class and gender, which, although secondary to the story, illustrate values underpinning the society in which the action transpires. If women were often seen as commodities possessed by men, their value was determined by male-established criteria, among which virginity prior to marriage was considered significant. That Spanish XVIIth century society was a patriarchal, male-centered world, is hardly a revelation. What this paper aims to illustrate is that within that environment, at least among the upper class, all women were not passive and subordinate objects, but sometimes practiced a double standard which brought them a certain equality with men.

#### THE PLOT OF *EL BURLADOR*

The drama is set in XIVth century Seville, Castile and Naples, before Castile and Aragón had united to become Spain. The main character is a young nobleman who pursues his sensual pleasure with total disregard for religion or society's codes. The oral promises of marriage that he uses with more than one woman carried the guarantee of a society where a noble's word and a woman's virtue were currency of honor.

Duchess Isabel, the fiancée of his friend Duke Octavio, is the first of Don Juan's victims. The seduction takes place in the royal palace of Naples where Don Juan manages to replace Octavio in a rendezvous under cover of darkness. To avoid arrest after having been discovered he escapes with the help of his uncle, the Castilian ambassador. After sailing across the Mediterranean, Don Juan is shipwrecked on the coast of Tarragona, where he is rescued together with his servant (Catalinón) by a local fishermaid, Tisbea. The attractive peasant is an easy prey for the nobleman who sets out to seduce her. After ensuring that his servant procure horses for their escape, Don Juan achieves his purpose through an impossible marriage proposal:

*Si vivo, mi bien, en ti,*

*a cualquier cosa me obligo.  
Aunque yo sepa perder  
en tu servicio la vida,  
la diera por bien perdida,  
y te prometo de ser  
tu esposo.*<sup>8</sup>

Tisbea, well aware of their class difference, protests that such a marriage could never be, but flattered and wanting to believe him, she goes along with the ploy. Don Juan then swears to be her husband. At this point Tisbea reminds him, like Catalinón when asked to prepare their escape, that there is an honorable code of behavior, a time of death, and in the end, divine justice. To this, Don Juan replies evasively that there will be time enough for repentance, the meaning of which is lost on Tisbea.<sup>9</sup> The seduction and escape follow as planned.

The scene then shifts to Seville, where King Alfonso is promising Commander Ulloa to arrange his daughter's marriage as a reward for his services. Ironically, the selected candidate is Don Juan. But Ulloa's daughter, Ana, who is not party to this arrangement, is in love with the Marquis de la Mota, a former womanizer and friend of Don Juan's. When the two men meet again in Seville, Don Juan learns that de la Mota is now in love with Ana Ulloa whom he will see later that night. Accidentally receiving information intended for de la Mota, Don Juan uses it to replace his friend at the rendezvous and seduce Ana. In spite of the darkness, however, she recognizes the visitor is a stranger and calls for help. When her father the Commander responds to her call he is killed by Don Juan. To prevent arrest Don Juan again flees with his servant.

In a rural village they come upon the peasant wedding of Aminta and Batricio where Don Juan will seduce the bride with the same promise as he had given Tisbea. After asking Catalinón to prepare the horses, the servant again reminds Don Juan of his moral responsibility and the inevitability of divine justice. The reply, as usual, is that there will be time enough for repentance before death. The actual seduction is consummated after Aminta, having expressed concern and incredulity because of their class difference, extracts

---

<sup>8</sup> Act I, 923-929. "If I live in you my love, I agree to anything. Even if I should lose my life in your service, it would be well lost, and I promise to be your husband."

<sup>9</sup> Don Juan's reply to these exhortations is always a variation of "¡Tan largo me lo fiais!" meaning something like; "You give me such a long time" which may subject to different interpretations by the listener. Don Juan has used the same phrase in his reply to Catalinón and to Tisbea.

from Don Juan a sworn promise of marriage, reiterated by the following statement.

*Si acaso  
la palabra y la fe mía  
te faltare, ruego a Dios  
que a traición y alevosía  
me de muerte un hombre... (muerto  
que vivo Dios no permita!)*<sup>10</sup>

Some days later in the cemetery of Seville Don Juan sees a tomb with the statue of Commander Ulloa and playfully pulling his beard he invites the statue to supper at his house. Much to his surprise, the following day at the appointed time, the statue appears and, after they dine together, returns the invitation. Proud of his courage, Don Juan cannot but reciprocate, and the following night goes to dine at the Commander's tomb. While there, Ulloa asks for his guest's hand and firmly grasping it, drags the surprised Don Juan without the opportunity to repent directly to the flames of Hell. We learn later from Catalinón that while doing this the statue exclaimed; "Quien tal hace, que tal pague"<sup>11</sup>, the phrase used by the crier during the execution of a criminal.

## WOMEN AND SOCIAL CLASS

Of Don Juan's four seductions two are with women of his own class and two are with peasants. It is significant to note that his approach is consistently different depending on their class. In the case of the peasants, direct verbal deception is used, whereas he deceives the ladies by impersonating an expected visitor. While the peasants display naiveness in accepting his word, the conduct of the upper class women is hardly innocent. In either case, the women's attitude to their virginity, an issue of honor and consequence, is different according to class. Don Juan's seduction of Isabel shows a prearranged collaboration with the expected party. When she realizes, as they are leaving her rooms in secret and they are discovered, that the man she has made love to is not Duke Octavio, her cries of lost honor appear entirely false.

---

<sup>10</sup> Act III, 2072-2076. "If my word and my promise should fail you, I ask God that a man... (a dead man, not a living one, God forbid!) by perfidy and treason strike me dead." The impossibility implied in this aside, that failure to live up to his word be punished by a dead man and not a living one, serves to foreshadow the dénouement of the story.

<sup>11</sup> A phrase equivalent to; "As a man soweth, so shall he reap!"

The second seduction by impersonation, when Ana inadvertently provides Don Juan with the time and place of her meeting with de la Mota, indicates that consensual pre-marital sex was not unusual in this class. That this time Don Juan does not succeed is due only to Ana's timely recognition that he is not the expected party. Her call for help, real as it is, does not reveal to her father that a meeting had been pre-arranged. The sexual conduct of these women reveal little concern regarding virginity or with the code which required of their father or brothers to defend their reputation against "dishonor". Their conduct did not agree with their class code any more than Don Juan's promises agreed with the contract implied in his words. The upper class practiced a double standard that allowed them to pretend one thing and live according to another. The upper class women were not approachable by false verbal promises because they would have seen right through them.

The two peasants, on the other hand, if not innocent, were naive. Each one was aware that the class difference would present enormous difficulties to fulfill a promise of marriage. They were sufficiently intelligent and articulate enough to bring it up: "Soy desigual a tu ser", says Tisbea<sup>12</sup> To which Don Juan replies, "Amor es rey / que iguala con justa ley / la seda con el sayal".<sup>13</sup> But in both cases doubt fades before the charm and position of Don Juan, and the belief that a gentleman's word is a solemn pledge. The lower class women do not know the double standard of the aristocracy. Tisbea and Aminta believe that they have entered into binding marriages. It is only with the disappearance of their "husband" that each realizes she has been dishonored. The loss of virginity for them presents a greater obstacle to marriage that it does for the upper class women. While Ana's complaint was for attempted rape, Isabel's willing collaboration with an unexpected partner belies only a mistaken identity. Under these circumstances her cry of dishonor is hardly justified. It is significant that the issue of virginity is not addressed by either of these women. The implication, as shown by the behavior of their male partners, is that pre-marital sex was not an obstacle to marriage, provided it was not public knowledge.

These issues are very different for Tisbea and Aminta, where their involvement with Don Juan was public knowledge and would disqualify them for marriage within their class. Therefore the importance of the promise as equivalent to marriage and the appeal to the king's justice for legal recognition of their status. From these observations it follows that the issue of virginity at

---

<sup>12</sup> "I am not your equal." Act I, 928-929.

<sup>13</sup> "Love is a king that equalizes with justice silk and broadcloth." Act I, 930-933.

marriage was not an absolute in the upper class where some women practiced the same double standard of sexual behavior as the men.

### THE MALE GENDER

The role of other men in *El burlador* pale by comparison to the figure of Don Juan. His servant Catalinón and the Commander are the principal secondary characters, the King has a minor role, while de la Mota, Octavio, and Batricio, are entirely passive figures. Their presence is significant because, as men, it is they who determine the acceptability of women for marriage. Octavio and de la Mota in the end marry partners that have been sexually active. Their conduct belies the image of the honor-bound male that grants himself sexual license while demanding virginity from the female. Accommodation to a conduct other than the official line is not an issue in the play but only a reflection of the mores of the aristocracy. In the conversation between the Commander and the King, on the other hand, we see a different picture of the position of women. When the King offers to arrange a marriage for Ana as a reward for her father's service, Don Gonzalo accepts without consulting his daughter. In his mind her marriage is his responsibility and the prospect of a prestigious connection leads him to act as he does. The structure of male power doesn't recognize Ana's right to choose.

The character of Don Juan has two main components, the pursuit of pleasure and a total disregard for the codes of religion and society. He perceives women as passive and subservient objects. The equality implied by Isabel and Ana's active and reciprocal participation in their relationships is unknown to him. His seductions require only physical acceptance where deceit reflects a complete disrespect for the female as an equal. More than any other character Don Juan is the absolute male chauvinist.

The social side of his character, abusing privilege and betraying trust, is equally disrespectful of society and religion. But while his behavior transgresses every standard, he recognizes the validity of the standards. He believes in God, in sin and eternal punishment, as in the enormity of divine mercy. And if he sins with enthusiasm he also plans some day to repent with thoroughness. He uses the divine law, which he believes in, pragmatically, seeing in its wording eventual salvation regardless of present behavior.

### THE THEOLOGY

Whereas Don Juan's irresponsible pursuit of sexual pleasure is the central narrative thread of the play, it is only the surface of a deeper philosophical theme. Tirso de Molina was more concerned with predestination and free will, the limits of divine mercy and damnation due to its deliberate abuse. The Christian beliefs in salvation and damnation, in eternal life, in a code of behavior, and in the concepts of sin and forgiveness, are all held together in a tightly knit philosophy of life. The important concept of divine mercy is illustrated in the Christian tradition by the personification of God as Christ, in order to bring His power to bear on the issue of forgiveness through the sacrifice of God himself. This has often led the church to state that God's mercy has no limits, indeed that it is infinite. An extreme interpretation of this led to the conclusion that damnation was impossible, a position considered heretical by the church. Taken at face value, Don Juan's premise was totally pragmatic; ignore the rules, when all is said and done, God's infinite mercy will have pity on your soul and save you from eternal damnation.

Tirso de Molina's *El burlador* is a dramatic negation of this heresy. Man's exercise of free will enables him to achieve salvation through the way he chooses to live his life, through the capacity for self determination. Therefore the possibility to fail must be inherent in the freedom of choice. If God's mercy guaranteed salvation, as Don Juan assumes, man's fate would be predetermined, and free will would be an empty exercise. The dramatic representation of this dilemma is the essential content of *El burlador*, where unbridled lust is only the vehicle to illustrate the theme.

### CONCLUSION

Re-examining the content of *El burlador* under the increased sensitivity of our generation towards class and gender, we may conclude that some women in Medieval Spain were participants in a double standard of morality which gave them more equality with the men than traditionally believed. This power, probably invisible in public, was mostly limited to the upper class women. Peasant women were less likely to achieve this kind of equality and were therefore more dependent on the male hierarchy. Being subject to a gender based authority, however, did not mean they were passively submissive. As we see in Tisbea and Aminta when they ask for justice from the King they are outspoken in their demands.



As is evident by the reaction of Catalinón, other males do not universally condone Don Juan's conduct. Even in this male centered society the extreme chauvinism of Don Juan's attitude towards women is unacceptable.

The dramatic conclusion of the play, where men of both social classes (de la Mota and Batricio) as well as the peasant women (Tisbea and Aminta) are simultaneously present demanding justice from the King, reveals a less monolithic male society than believed to be the case in Medieval Spain.

Upon being made aware that justice has already been done by God (Catalinón describes on stage what happened at the tomb), the King rules that all plaintiff's be married. As both Tisbea and Aminta have effectively become widows the issue of their virginity at marriage is no longer relevant. In the case of Isabel and Ana, for the reasons discussed, it is not an issue at all.

The first Don Juan of literary tradition, as portrayed by Tirso de Molina in *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, was the representative of a heresy, which challenged Christian orthodoxy. His role as lover was only the vehicle through which this heresy, the limits of God's infinite mercy, was elucidated. In spite of this, from very early, the public's interpretation created a work where Don Juan's role was primarily that of a lover and it is this aspect that has been carried by the western tradition ever since.

# INTERFERENS MELLOM FARGE OG MUSIKK HOS OLIVIER MESSIAEN

## EN TVERRFAGLIG TILNÆRMING

Jean-Louis Tarrou

### INNLEDNING

Interdisiplinære studier<sup>1</sup> viser iblant vei til riktig innfallsport når man skal trenge inn til essensen i et kunstverk eller belyse forskjellige sider hos en skapende kunstner, det være seg en forfatter, en komponist eller en maler.

Olivier Messiaens verk innbyr nettopp til en tverrfaglig tilnærming fordi interferensen mellom musikk og farge var så sterk hos ham at den har vært av avgjørende betydning for hele hans virke som komponist.

Denne artikkel er et forsøk på å vise hvor relevant en slik innfallsvinkel kan være når en skal belyse hans musikkverden.

### EN SENTRAL SKIKKELSE I DET 20. ÅRHUNDRE

Olivier Messiaen (1908–1992) etterlot seg et svært omfattende, mangesidig og nyskapende livsverk. Med sin ytterst solide bakgrunn i klassisk musikk er han sterkt forankret i europeisk musikktradisjon, samtidig som han fremstår som en fornyer på grunn av sin dyptgående originalitet og den enorme spennvidden i hans musikalske uttrykk. I hans verker samles utallige tråder og påvirkninger: fra middelalderens gregorianske sang til orientalske klanger og rytmer, fra fransk musikalsk impresjonisme til samtidens tyske modernisme, for ikke å nevne fuglesang fra alle verdenshjørner, som han gjennom et langt liv nedtegnet på noteark og på sin særegne måte integrerte i sine komposisjoner.

Også som analytiker, teoretiker og musikkpedagog hadde han stor betydning. Han ble det naturlige midtpunkt i etterkrigstidens musikkliv både i Paris og i Darmstadt, og blant hans disipler finner vi Stockhausen, Xenakis, Boulez. Han var en mester, og mange betrakter ham som den betydeligste komponist i det 20. århundre.

---

<sup>1</sup> Her i Norden ser det ut til at det er ved Universitetet i Lund at man er kommet lengst når det gjelder interdisiplinære studier. Der finner en et eget forskningssenter for «vetenskap om konst, musik och litteratur».

## EN SJELDEN SYNESTETISK EVNE

Mindre kjent er imidlertid at denne frontfigur var i besittelse av en slags 8. sans, en sjelden evne til samtidig å oppleve både farge og musikk. Det plaget ham hele livet ikke å bli tatt alvorlig på det punktet, og så sent som i 1983 kunne han utbryte: «Et av de store dramaene i mitt liv består i å fortelle folk at jeg alltid ser farger når jeg hører musikk, mens de selv ingenting ser, absolutt ingenting. Det er fryktelig. Og de tror meg ikke engang ... Klangen uttrykkes i form av farger for meg – f. eks. gulaktig oransje med anstrøk av rødt ... Jeg er overbevist om at dette kan overføres til publikum». Denne sjeldsynte synestetiske evnen skyldes – for å være mer faglig og presis – en *anastomose*, dvs. en uvanlig nær forbindelse mellom hørsels- og synsnerver. Dette fremkaller altså en sammenblanding av lyd- og fargeopplevelser, en interferens mellom dem. Hos mennesket finnes naturligvis alle mulige grader av denne ekstrasansen: fra den mest radikale der hver tone fremkaller en helt bestemt farge til mer diffuse koloristiske assosiasjoner eller, rettere sagt, visjoner. Forskningen kan fortelle oss at mindre enn 3% av alle voksne har slike opplevelser, mens fenomenet er langt vanligere blant småbarn som har tettere forbindelser mellom nervebanene.

Denne evnen til å visualisere musikk, til å ha en samlet opplevelse (*Gesamterlebnis*) bør for den berørte betraktes mer som en berikelse, en utvidelse av sanseapparatet, enn som en abnormitet. Tankene føres unektelig hen til Baudelaires *correspondances*, som jo også er tittelen på hans programdikt, der han får frem kjernen i symbolismens teori og besynger identiteten mellom duft, farge, lyd, og ombytteligheten mellom sanseinntrykkene. Arthur Rimbaud tok 10 år senere (1871) opp lignende synestetiske overensstemmelser på det språklige plan i diktet *Voyelles*: for ham fremkaller hver vokallyd helt bestemte farger. Hvor sterkt kunstnerne var opptatt av samspillet mellom sanseinntrykkene på denne tiden, viser kanskje Richard Wagner best. Han skriver:

Det som ville være virkelig forbausende, var om lyd ikke skulle vekke forestilling om farge, om fargene ikke kunne bringe tankene hen på en melodi, og om lyd og farge skulle være uegnet til å tolke ideer, ettersom tingene alltid har gitt seg uttrykk ved gjensidig analogi, siden den dag Gud frembragte verden som en sammensatt og udelelig helhet.

« ... FOR MEG ER DET EN INDRE VIRKELIGHET».

Hvordan fortonet egentlig denne evnen seg hos Messiaen? La oss lytte til hans egne ord for å få svar:

«Det er ikke visse toner, men bestemte melodiske, klanglige og rytmiske sekvenser ... (*configurations*) som fremmaner bestemte fargevisjoner». Og mesteren tilføyer noe som slett ikke er uinteressant: « ... jeg bruker disse bevisst».

Han beskriver disse opplevelsene slik: «Det er ikke innbilning, heller ikke noe fysisk fenomen, men for meg er det en indre virkelighet (*une réalité intérieure*)». Denne erkjennelsen bekreftes av de utallige og iblant meget presise fargebeskrivelser han nedtegnet på sine komposisjoners noteark. Likevel understreker han det subjektive aspekt ved disse opplevelsene og mener det ikke bare ville være naivt, men også galt å ønske å formulere og etablere klare relasjoner mellom bestemte farger og klanger.

For hans del hadde de 7 tonearter – han kaller dem *modi* – som han selv hadde utarbeidet til bruk i sine musikkkomposisjoner, helt bestemte fargevalører: modus 2 f. eks. «kretser omkring bestemte fiolette, blå og purpurrøde nyanser», mens modus 3 «svarer til en oransjeaktig farge med grønne og røde sjatteringer og gylne flekker, men også til en melkeaktig hvitfarge med islett av opalens regnbuefargede skimmer.» Sannelig en fargerik og forlokkende klangverden! Det er heller ikke statiske visjoner som melder seg for hans indre øye, men en «strøm av farger og klanger (*sonorités*) som blandes sammen i en konstant bevegelse». Et annet sted tyr han til den dristige metaforen «fargerike søyler i bevegelse» for å skildre disse indre syner.

«EN TEOLOGISK REGNBUE».

Messiaens musikalske palett er rik; han spiller på hele registret av mettede eller kromatiske fargeklanger, men søker gjerne til clair-obscur virkninger, dvs. til lys-mørke kontraster.

Han kan la et avsnitt i et høyt register (f.eks. klarinetter) følges av et avsnitt i et lavt (f. eks. basuner), og dette uten overgang. Han kan også sidestille satser, nærmest «klangblokker» hver med sin egen grunnstemning og sin spesielle karakter, helt monokromt, for nok en gang å bruke et uttrykk fra malerkunsten. Denne satsteknikk utelukker selvfølgelig ikke hos Messiaen et horisontalt, diskursivt tonespråk, der melodilinjene føres frem organisk for eventuelt å flettes sammen og danne et intrikat, polyfont nettverk eller et polykromt fyrverkeri, ja, en «teologisk regnbue» som han selv kaller det.

I likhet med malere som gjør bruk av lag-på-lag teknikken, kan han stundom legge klanger oppå hverandre, og får derved frem ugjennomtrengelige, komplekse «flater», enfatiske og buldrende, fjernt fra ethvert fransk klarhets-ideal. Spennvidden i Messiaens tonespråk er som sagt meget stor: i hans verk kan man finne både den mest meditative, himmelstrebende musikkstemme, dirrende av mystisk intensitet, nærmest ekstatisk, og de mest overstrømmende orkestrale klanger med innfløyte harmonier. Han evner å gi uttrykk både for ekte religiøsitet og for jordisk sanselighet eller primitiv urkraft. Hans frodighet og overveldende sjenerøsitet i det musikalske uttrykk bringer stundom tanken hen på barokktidens musikk, og påvirkningen fra Stravinskys uttrykksfulle orkestreringskunst er ofte merkbar.

### OLIVIER MESSIAENS GENUINE INTERESSE FOR MALERKUNSTEN.

Det er temmelig vanlig at kunstnere har vist sterk interesse for musikken og søkt inspirasjon i den, selv om det riktignok først og fremst er i nyere tid det har vært tilfelle. Det skulle være tilstrekkelig å nevne malere som Kandinsky, Klee, Kupka eller Delaunay fra det 20. århundre. Her i Norge kunne man nevne Stavangermaleren Kjell Pahr-Iversen som i visse perioder har gjort det samme.

Langt færre er imidlertid de komponister som har beskjeftiget seg med det maleriske. Blant dem er Olivier Messiaen den som har fordypet seg mest i fargene og deres verden. Han har studert dem grundig og latt seg påvirke av den innsikt dette har gitt ham.

Maleren Robert Delaunay (1855-1941) er unektelig den som har vakt Olivier Messiaens helt spesielle interesse:

«Delaunay er min favorittmaler, ikke bare fordi han er en foregangsmann for det abstrakte maleriet, og følgelig beslektet med det jeg opplever når jeg hører på musikk, men fremfor alt fordi han har definert subtile og klare relasjoner mellom komplementærfargene ved å anvende prinsippet som ligger til grunn for simultankontrasten og orfismen».

«*Jeg er en kolorist!*», har Messiaen erklært. Han har videre forklart at han, på samme måte som malerkunstens utøvere, er opptatt av å sette fargeklanger opp mot hverandre, i kontrast til hverandre eller i samklang med hverandre. Selvsagt kan man med rette innvende at dette neppe representerer noe nytt, og at det jo er dette komponister driver med. Det interessante og nye ligger snarere i Messiaens genuine forhold til malerkunsten, i hans kjennskap til og analytiske

bevissthet om fargene, og i at dette igjen, helt åpenbart, henger nøye sammen med – og forsterkes av evnen til å koble sammen auditive og visuelle stimuli.

«LE FAUVISTE EN MUSIQUE»

Man må ikke glemme at bak Delaunays verk og teorier finner man nyvinningene til fauvistene, disse banebrytende malere som ved århundreskiftet sterkt bidro til å frigjøre fargen, og som tøylesløst og delvis brutalt utnyttet hele dens potensial.

Når man hører på enkelte av Messiaens store orkestrale komposisjoner, blir man slått av hvor sterkt og fargerikt det klinger og hvor «effektive» de musikalske virkemidlene er, ikke minst takket være en mesterlig og ytterst personlig instrumentasjonsteknikk, hvor blåse- og slagverksinstrumentene ofte utgjør det bærende element.

Jo, Messiaen har sannelig gjort seg fortjent til den karakteristikken franske musikkritikere gjerne gir ham : «*Le fauviste en musique*». I så henseende er han også klart i utakt med sine landsmenns tilbøyelighet til orden og måtehold.

### DEBUSSYS NATURLIGE ARVTAKER

Det er hevet over enhver tvil at Messiaens medfødte ekstrasans og hans innsikt i malerkunsten, som er to sider av samme sak, har påvirket hans musikk, og det samspillet kan ikke ha vært annet enn befruktende. Hvorvidt det har vært av helt avgjørende betydning for utformingen av hans tonespråk og kompositoriske verk tør være mer tvilsomt, fordi det ville være å undervurdere hans forankring i musikktradisjonen, særlig i den franske med alle dens forbilder.

Ved nærmere ettertanke fremstår ikke Messiaen som noe unntak i fransk musikkhistorie når det gjelder særinteressen for og eksperimenteringen med selve det klanglige, såvel instrumentalt som orkestralt. Han føyer seg snarere tvertimot naturlig inn i rekken av franske komponister. Fra Hector Berlioz (1803-1869) – hans lærebok i instrumentasjon (1844) har vært obligatorisk pensum for generasjoner av tonekunstnere – til Debussy (1862-1918) og Ravel (1875-1937) og deres nyanserte, raffinerte klangbehandlinger går det en rett linje frem til Messiaen. Selv betraktet han seg som Debussys naturlige arvtaker. Han både videreførte og utvidet ikke bare hans klanglige, rytmiske og impresjonistiske univers, men også hans komposisjonstekniske nyskapninger. Dermed får Messiaen en helt sentral plass i det 20. århundres franske og internasjonale musikkliv både som tradisjonsbærer og som fornyer.

**BIBLIOGRAFI**

- Bjerkestrand, Nils E. 1998: *Om satsteknikken i Olivier Messiaens musikk*. Høyskoleforlag, Kristiansand.
- Borum, Poul og Erik Christensen 1977: *Messiaen: en håndbog*. Edition Egtvedt, Egtvedt.
- Fleury, Michel 1996: *L'impressionnisme et la musique*. Fayard, Paris
- Godøy, Rolf Inge 1975: *Olivier Messiaen som en tonal komponist*. Norges musikkhøyskole, Oslo.
- Halbreich, Harry 1980: *Olivier Messiaen*. Fayard, Paris.
- Mari, Pierrette 1965. *Olivier Messiaen: l'homme et son oeuvre. Musiciens de tous les temps*, Paris.
- Rössler, Almut 1984. *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*. Gilles & Franck, Duisburg.

# MATERIALI PER LUDOVICO<sup>1</sup>

Clara Celati

## PREMESSA

Il romanzo cavalleresco? Ancora? Non se ne è parlato abbastanza? E soprattutto non lo hanno fatto persone molto più autorevoli di me?

È vero: del romanzo cavalleresco hanno trattato molti autorevoli studiosi nei loro scritti durante gli ultimi due secoli.

Potrebbe quindi sembrare atto superbo da parte mia aggiungere un'altra voce al concerto di quelle che hanno all'unisono indicato nel romanzo cavalleresco il «genere» per eccellenza della letteratura italiana del Cinquecento e l'esempio di eccellenza nell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto.

Il romanzo cavalleresco non è un genere «italiano», come il melodramma del Settecento o la lirica di Verdi, ma tra tutte le varie espressioni letterarie rinascimentali e non solo esso si connota come tipico della nostra tradizione, in quanto capace di sintetizzare attorno a uno o più nuclei narrativi – è il caso del *Furioso* – una serie di motivi caratteristici della cultura curtense che, ci piaccia o no, fu cultura dominante nel Cinquecento e dintorni, proprio mentre il feudalesimo era al tramonto, soppiantato dalle signorie prima, dallo stato assoluto poi.

Per fare un parallelo pittorico efficace, basti pensare agli affreschi di Schifanoia. In questo celebre ciclo di affreschi – ora riscoperto dal grande pubblico grazie alla qualificazione di Ferrara come «città d'arte» – artisti noti e meno noti che lavorarono sotto l'abile direzione di Ercole de Robertis e Cosmè Tura raffigurano i dodici mesi dell'anno.

Ognuno di essi viene dipinto col proprio segno zodiacale, le caratteristiche climatiche e lavorative ad esso analogiche, donne e uomini che filano, coltivano campi, si incontrano, trascorrono il tempo in conviti, balli e feste. Sono le opere e i giorni di una corte cinquecentesca: lo testimoniano gli abiti sontuosi, i copricapi, i gioielli con cui i personaggi vengono ritratti, seppure filtrati attraverso il rigore tipico della corte estense e dell'ambiente ferrarese.

Trascorrono le stagioni e trascorre il tempo: questo raccontano gli alberi privi di foglie dei mesi invernali, i ruscelli che ghiacciano, i campi mietuti, i paesaggi

---

<sup>1</sup> Questo articolo è la rielaborazione della mia tesina di perfezionamento DILM (DIDATTICA DELLE LINGUE MODERNE) discussa presso l'Università di Bologna nell'ottobre 2000.



padani con i lunghi filari di pioppi avvolti nella brina invernale, quando tutto sembra quieto e rarefatto.

Il tema dei mesi è molto comune nelle arti figurative: compare, ad esempio, nelle sculture delle cattedrali di Modena e della stessa Ferrara, negli affreschi della Torre dell'Aquila a Trento, ma la novità di Schifanoia consiste nella libertà compositiva con cui esso viene affrontato, nella vitalità che si esprime attraverso l'uso del colore e, infine, nella scelta dei temi da ritrarre. Essi ci ricordano che «chi vuol esser lieto sia, del doman non v'è certezza», risolvono la paura del tempo che passa inesorabilmente in una sapiente ed equilibrata ricerca della bellezza in cui si mescolano gusto italiano e suggestioni nordiche.

Siamo ormai lontani dall'autunno del Medio Evo e il Rinascimento attraverso la bellezza celebra se stesso.

La bellezza è un principio che informa il mondo di sé, e viene ricercata come valore, mentre tutto il resto è multiforme entropia del caso; il mondo non si può spiegare né tanto meno rappresentare attraverso un principio razionale, perché esso è *kaos* non *logos*.

Non si può dimenticare la diffusione del neoplatonismo nelle corti italiane durante la seconda metà del Quattrocento. Tale filosofia, riletta in chiave cristiana, ripropone la bellezza come ideale da perseguire, a cui non rinunciare (per cui ciò che è bello, è buono e giusto). È la bellezza che, in qualche modo, garantisce l'immortalità.

La celebrazione della cortesia, delle gesta di antichi paladini e cavalieri proprio a Ferrara trova il suo epicentro. *Cortesia* contrapposta a *villania*, *gentilezza* contrapposta a *volgarità*: questi sono i valori dell'epoca che l'*Orlando furioso*, si propone di cantare. Il resto, Carlo Magno, Orlando, la guerra, gli scontri tra soldati, non sono che lo sfondo, sul quale – come è stato scritto tante volte – Ariosto bonariamente sorride, donando un'anima anche agli infedeli (Agramante, Angelica ecc.)

Se c'è un epicentro nel *Furioso* – cosa di cui occorre dubitare – è rappresentato da Angelica, la bellissima figlia del re del Catai. Essa non è l'unica donna dominante del poema. Ve ne sono altre che incarnano valori diversi, ma nessuna di esse può competere con lei, che, in quanto personificazione della bellezza, è seduttrice, erotica, esotica e salvifica (guarisce Medoro).

Non c'è un solo punto del poema in cui Ariosto la compiangia, neppure quando è in fuga, sola, senza guida e inseguita in mezzo ai boschi, perché lei è quella che lui segue. Che poi essa sia la trasposizione di Alessandra, la donna che egli amò nella seconda parte della vita, è particolare biografico dubitabile non rilevante ai fini del suo ruolo nelle vicende raccontate. Alle quali volentieri torniamo.

LE NOBILI GESTA DEI «CAVALLIERI ANTIQUI»

La *Chanson de Roland* fu scritta circa tre secoli dopo Roncisvalle, intorno al 1100, al tempo della Prima crociata, che diventa anche il riferimento storico più pertinente per inquadrare l'epopea delle *Chansons de gestes*. Di Rolando o Orlando, italianizzazione di Rotholandus o Roland, la tradizione francese null'altro racconta, se non l'ultima battaglia e la morte. Rolando viene dipinto così:

Il conte Rolando giaceva sotto il pino,  
Verso la Spagna ha rivolto il viso.  
Di molte cose il sovvenir l'assale,  
Di tante terre, quante il valoroso conquistò,  
della dolce Francia, degli uomini di sua schiatta,  
Di Carlo Magno, il suo signore che lo allevò;  
Non può tenersi che non ne pianga e sospiri.  
Ma se medesimo non volle dimenticare:  
Ripete il *mea culpa*, prega da Dio misericordia:  
«Verace padre, che mai non mentisti,  
San Lazzaro da morte risuscitasti  
E Daniele dai leoni scampasti,  
Scampa l'anima mia da ogni periglio  
Per i peccati che in vita mia commisi!».   
Il guanto destro a Dio per essi offrì:  
San Gabriele di sua mano l'ha preso.  
Sopra il braccio ha reclinato il capo:  
Giunte le mani è arrivato alla fine.  
Dio gli inviò il suo angelo cherubino  
E San Michele del Mare del Periglio;  
Insieme ad essi san Gabriele vi scese:  
L'anima del conte portano in Paradiso.<sup>2</sup>

Tutti i suoi pensieri in punto di morte sono diretti a Carlo Magno e alla sua spada, Durindarda. Egli è atterrito dall'idea che possa cadere in mano nemica; Dio è clemente e manda l'arcangelo Gabriele per trarla in salvo, insieme all'anima del conte, che, come atto estremo di fedeltà all'esercito e all'imperatore, l'ha conficcata nella roccia. Non vi è, negli ultimi attimi di vita di Rolando un solo pensiero per la sua fidanzata Alda, la quale del resto, non vede altra soluzione che porre fine ai suoi giorni in questo modo:

---

<sup>2</sup> Da *La morte di Rolando La Chanson de Roland*; trad. di A. Roncaglia, citato da Armellini/Colombo 1987.

L'imperatore è tornato di Spagna  
E viene ad Aix, sua miglior sede in Francia;  
Monta al palazzo, è entrato nella sala.  
Ecco farglisi incontro Alda, bella e mirabile donna.  
Così disse al re: «Dov'è Rolando, il condottiero  
Che giurò di prendermi a sua compagna?»  
Carlo ne ha dolore e pena.  
Piange gli occhi, si tormenta la barba bianca:  
«Sorella, cara amica, d'uomo morto mi domandi.  
Io te ne darò assai vantaggioso cambio:  
Cioè Lodovico; non so di meglio in Francia:  
è mio figlio, erediterà il mio reame».  
Alda risponde: «Questo discorso non mi tocca.  
Non piaccia a Dio, né ai suoi santi, né ai suoi angeli  
Morto Rolando, ch'io viva rimanga!»  
Perde il colore, cade ai piedi di Carlo Magno,  
Subito è morta. Dio abbia misericordia dell'anima.  
I baroni francesi ne fan lamento e pianto.<sup>3</sup>

#### I ROMANZI D'AMORE O ROMANZI CORTESI

Contemporaneamente ai romanzi in lingua d'oïl una vasta produzione narrativa di soggetto amoroso si andava affermando nel Nord della Francia: sono i romanzi d'amore o romanzi cortesi, detti così perché hanno come tema privilegiato amore e come ambiente di circolazione la corte. Varie sono le ipotesi sulle sue origini, vicine e lontane; tra di esse le ultime sono collocabili quasi certamente nel Nord Europa.

Stando a quanto sostiene Lewis,<sup>4</sup> la nascita del ciclo è situabile in Linguadoca nel secolo XI. Il modello è quello dell'amante-cavaliere servo della dama. Sue caratteristiche principali sarebbero: cortesia, umiltà, adulterio, religion d'amore.

Secondo le parole di Andrea Cappellano, questi sono gli effetti dell'amore:

... che quelli ch'è diritto amante non può essere avaro e quelli ch'è aspro e no adorno e quelli che ch'è di vil gente, sì fa'l ben costumato; e superbi fa gli umili e l'amoroso con molti servigi fae con umiltade ad altrui.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> *Ivi; ibid.*

<sup>4</sup> C. Lewis: *L'allegoria d'amore*. Trad. di G. Stefancich. Torino. Einaudi 1977, citato in Guglielmino/Grosser 1996: 615-616.

<sup>5</sup> Andrea Cappellano: *De Amore*, I, III, IV, VIII; trad. it. a cura di Graziano Ruffini, 1980 cit. Guglielmino/Grosser 1996:483

Questa è *cortesía*.

Guido Guinizzelli tradurrà alla fine del Duecento tale concetto nell'immagine poetica del *cor gentile*. Cor gentile hanno coloro che possono scambiarsi amore: uomo e donna condividono lo stesso codice. *Umiltà* è insieme di rispetto, ubbidienza, sottomissione dell'amante: trova il suo naturale sbocco nella *religion d'amore* sorta di devozione assoluta del cavaliere nei confronti della dama. Varie ragioni spiegano il sorgere di tale motivo letterario nell'Alto Medio Evo.

Da un lato esso si configura come una sorta di amore feudalizzato, che trasferisce in campo amoroso il rapporto tra signore e vassallo, riconoscendo, tra l'altro, alla donna, che in assenza del marito, governa il castello, un ruolo civilizzatore nei confronti dei costumi maschili; dall'altro è collegabile al *Frauendienst* delle lingue germaniche e alla devozione mariana presente in diverse aree europee, in particolare quelle recentemente cristianizzate.

Implica una dipendenza assoluta dell'amante dall'amata e un rapporto totalizzante, che raramente si trova nel matrimonio. L'amor cortese trova infatti una sua collocazione ideale nell'adulterio.

Due sono le ragioni che secondo Lewis spiegano il binomio amore-adulterio al posto dell'amore-matrimonio: la prima è che si tratta di un'usanza feudale e la seconda consiste nella considerazione dell'amore carnale come peccaminoso.<sup>6</sup> Nell'antichità l'amore essenzialmente era stato vissuto e raccontato secondo alcune classificazioni ben distinte tra loro: come atto procreativo – a questo serviva un matrimonio – oppure erotico-ricreativo (commedie di Plauto o Terenzio), ancora passione e sofferenza (*topos* letterario di Teseo e Arianna, abbandono di Didone nel IV libro dell'Eneide).

Infine era stato rappresentato come amicizia, corrispondenza tra due persone con analogie intellettuali e similarità con o senza implicazioni erotiche. Aristotele dice che nei casi migliori, il matrimonio può di lontano assomigliare ad un'amicizia virile, e ciò la dice lunga sulla sua considerazione delle donne (sic!).

Tutti questi tipi d'amore – sostiene Lewis – vedono comunque la donna in un rapporto di subordinazione rispetto all'uomo e corrispondono ad una sola gamma di variazioni sentimentali; l'amor cortese li mescola e li trasforma in devozione assoluta dell'amante nei confronti dell'amata, capovolgendone la

---

<sup>6</sup> Vi sono addirittura testi medievali dove il rapporto sessuale non riproduttivo vissuto all'interno del matrimonio è peccato «quasi» come in una relazione clandestina o incestuosa.

direzione, per cui il cavaliere si rivolge alla dama con l'appellativo di *midons* ('mio signore').

È la rivoluzione dell'amor cortese, rispetto alla quale quella «rinascimentale è appena un'increspatura nel mare letterario». <sup>7</sup> È una rivoluzione al femminile: in una società maschile che si auto – rappresenta attraverso la piramide di *laboratores* – coloro che lavorano – *bellatores* – coloro che combattono – e *oratores* – coloro che pregano<sup>8</sup> – nei castelli le donne sono spesso le sole a leggere. Molti uomini sono, tra l'altro, analfabeti, se dobbiamo credere che lo stesso Carlo Magno non sapesse scrivere e non è un caso che Boccaccio, ponendosi come epigono della tradizione cortese, in pieno Trecento dedichi proprio alle donne il Decamerone.

Inoltre le donne sono protagoniste dei romanzi cortesi e protettrici dei loro autori; Ginevra e Isotta sono figure indimenticabili dell'immaginario collettivo europeo.

Alienor d'Aquitania,<sup>9</sup> e la figlia Maria<sup>10</sup> inaugurano nell'Alto Medio Evo un mecenatismo tutto al femminile che troverà pari eco solo nel Rinascimento italiano, dove personaggi come Isabella Gonzaga<sup>11</sup> o Lucrezia Borgia svolgono nelle corti il ruolo non secondario di donne di pubbliche relazioni, ideatrici di conviti, giostre, balli e naturalmente muse ispiratrici dei poeti.

Molte delle opinioni espresse da vari specialisti circa l'«amor cortese» sono da considerare operazioni di riporto molto suggestive, poiché, a parte le inevitabili cadute nel peccato (Paolo e Francesca, Ugo e Parisina, ecc.) caratteristica distintiva non è la consumazione dell'adulterio, ma l'idealizzazione e la fantasia che sopravvivono fino al don Chisciotte.

## LA DIFFUSIONE DELL'EPOPEA DI ORLANDO IN ITALIA E LA CONTAMINAZIONE DI ORLANDO

In Italia, l'epopea di Rolando ha fortuna. Se i suoi luoghi di nascita sono, secondo la leggenda, Imola o Sutri – racconta Italo Calvino<sup>12</sup> – ben presto la sua fama si diffonde in tutta la penisola.

---

<sup>7</sup> C. Lewis, *ivi*; *ibid.*

<sup>8</sup> Adalberone da Laon: *Carmen ad Robertum regem*, testo latino trad. da M. L. Picascia, Guglielmino/Grosser 1996: 244.

<sup>9</sup> Sposa in prime nozze Luigi di Francia e in seconde Enrico d'Angiò.

<sup>10</sup> Sposa Enrico I di Champagne, ed è la protettrice di Chretien de Troyes.

<sup>11</sup> Destinataria, tra l'altro, dell'edizione definitiva del *Furioso*.

<sup>12</sup> Calvino 1970: *Presentazione* IX.

I cantari raccontano le vicende dei paladini come concentrato di tutti i tempi e di tutte le guerre. Si scrivono brevi romanzi in prosa in francese e in toscano; la circolazione avviene sia in volgare che in lingua d'oïl ad opera di autori italiani che assumono il francese come lingua d'arte.

Basti pensare all'*Entrée d'Espagne*, dove, scrive Daniela Delcorno Branca.

comincia (...) decisamente quella modificazione del personaggio Orlando destinata a imporsi a tutti i testi italiani seguenti; il puro guerriero, martire della fede, si apre a elementi cavallereschi e cortesi, mentre le avventure in Oriente fra giganti, incantesimi e principesse saracene innamorate (...) diventeranno un paradigma, una tappa obbligatoria per tutti gli eroi carolingi<sup>13</sup>

I cantastorie a Napoli, il teatro dei Pupi in Sicilia non sono che due tra gli esempi più illustri di tale contaminazione.

La figura di Rolando cambia, col tempo assume un'altra dimensione. Mentre nei testi precedentemente citati era una figura a piatto che rispondeva essenzialmente all'etica militare, ora affianca al coraggio e alla virtù in battaglia altre qualità. Si umanizza, nel linguaggio corrente si direbbe che acquista un'anima.

Le prime trasformazioni di un paladino possono rinvenirsi nel *Britto di Bretagna* di Antonio Pucci:

I' priego Cristo padre onnipotente,  
che per li peccator volle morire,  
che mi conceda grazia nella mente  
ch'i' possa chiara mia volontà dire.  
E priego, voi signori e buona gente,  
che con effetto mi deggiate udire,  
ch'io vi dirò d'una canzon novella,  
che forse mai non l'odiste sì bella.

Leggendo un giorno del tempo passato  
un libro che mi par degli altri il fiore,  
trovai ch'un cavalier innamorato  
fe' molte cose per amore;  
ond'io, a ciò che sia ammaestrato  
della prodezza sua ogni amadore,  
dirò di quel baron senza magagna

---

<sup>13</sup> Delcorno Branca 1974; citato da Guglielmino-Grosser 1992: 129

che fu chiamato Britto di Brettagna.<sup>14</sup>

In questa introduzione si possono ravvisare le tre parti, che corrispondono agli elementi tradizionali dell'apertura di un poema,<sup>15</sup> e cioè proposizione, invocazione e dedica.

Nella prima parte (1-4) vi è infatti «un'invocazione che il poeta rivolge a Cristo perché lo assista nella composizione»; è la traduzione in termini cristiani dell'invocazione alla Musa che usavano i poeti epici antichi e si ritrova in molti altri «cantari»<sup>16</sup>. Nella seconda (vv. 5-8) vi è un «invito ad ascoltare rivolto al pubblico, che il poeta si immagina composto di ogni classe sociale (signori e buona gente) e che tratta con confidenza come se lo avesse sotto gli occhi (il testo è destinato alla recitazione sulla scena)»;<sup>17</sup> nella terza (vv. 9-16) infine si trova «l'esposizione dell'argomento, con riferimento al libro da cui è tratto: i poeti cavallereschi non inventavano mai di sana pianta, ma rielaboravano materiali tradizionali.»<sup>18</sup>

Al centro del testo c'è sempre un paladino, ma su di lui ora il poeta ironizza liberamente, strizzando l'occhio al lettore, cosa impensabile fino a poco tempo prima. Compagno il tema dell'amore e il gioco della poesia nella poesia; l'autore dichiara di aver letto un libro «che par degli altri il fiore» e di aver da questo tratto materia per la sua narrazione. Alterazione del protagonista, finzione nella finzione, ironia: ci sono ormai tutti gli elementi propri di una narrazione moderna.

## PULCI

Un altro passo avanti decisivo nei confronti della figura tradizionale del paladino viene compiuta da Pulci, il quale nel 1478 e successivamente nel 1483 pubblica il *Morgante Maggiore*, poema cavalleresco, che sostanzialmente si pone come versione caricaturale dei cantari tradizionali. Pulci riprende la materia romanzesca e cavalleresca dei poemi narrativi franco-veneti con intenti dissacratori; da qui la scelta della narrativa in ottave nella Toscana del Quattrocento e i prestiti linguistici provenienti dalla culinaria, dalla medicina,

---

<sup>14</sup> Antonio Pucci: *Britto di Brettagna Introduzione* tratto da *Poeti minori del Trecento* a cura di N. Sapegno, Milano - Napoli, Ricciardi, 1952, citato da Armellini/Colombo 1987.

<sup>15</sup> Armellini/Colombo 1987.

<sup>16</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>17</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>18</sup> *Ivi*; *ibid.*

dal linguaggio delle arti e dei mestieri che connotano il testo in senso burchiellesco e parodistico.

Egli rifà quindi un Orlando analogo a «uno dei tanti che circolavano negli ambienti borghesi fiorentini»<sup>19</sup> secondo un gusto della trasformazione suo caratteristico per cui la magia appare come chiave segreta del mondo, mentre a livello formale si può notare quel «gusto per la sperimentazione letteraria»<sup>20</sup> tipico dell'ambiente di Lorenzo il Magnifico.

Il risultato consiste in «una poesia dinamica, inventiva sia sul piano linguistico che degli intrecci che del personaggio».<sup>21</sup>

Il filone comico avrà un seguito nel poema picaresco di Teofilo Folengo che nella seconda metà del sedicesimo secolo scrive il *Baldus*, un poema in latino maccheronico, cioè volontariamente alterato nelle sue strutture sintattiche e lessicali.

## BOIARDO

Il passo definitivo viene comunque compiuto da un poeta padano, Matteo Maria Boiardo, il quale si propone di fondere i due cicli – quello bretone e quello carolingio – in un unico grande poema che celebri le virtù del paladino Orlando, nonché il suo amore per la bellissima Angelica, figlia del re del Catai.

A questo punto il dado è tratto e Orlando o Rolando che dir si voglia non possono più sottrarsi ad una umanizzazione che li rende senz'altro meno eroici, ma più simpatici e adatti alla circolazione in un ambiente quale quello curtense e ferrarese.

Signori e cavallier che ve adunati  
Per odir cose dilette e nove,  
State attenti e quieti ed ascoltati  
La bella istoria che 'l mio canto muove;  
E vedrete i gesti smisurati,  
l'alta fatica e le mirabil prove  
Che fece il franco Orlando per amore  
Nel tempo del re Carlo imperatore.<sup>22</sup>

In questa prima ottava Boiardo annuncia la fusione dei due cicli come cosa fatta. I seguenti versi:

---

<sup>19</sup> Alberto Asor Rosa 1978.

<sup>20</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>21</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>22</sup> M. Boiardo: *Orlando innamorato* (I, 1-8)



E vedrete i gesti smisurati,  
l'alta fatica e le mirabil prove  
che fece il franco Orlando per amore

lo collocano già al di fuori del contesto e delle motivazioni per cui è nato.

Anche qui il riferimento ai lettori, seppure in tono meno scherzoso del precedente è un invito a leggere il racconto come racconto senza pretese, per svagarsi e passare il tempo.

La storia di Boiardo è raccontata in un «emiliano illustre»<sup>23</sup> per cui viene immediatamente tradotta in una «buona lingua»<sup>24</sup> da Francesco Berni; quindi molti letterati italiani leggono l'Innamorato in questa versione rifatta e toscana.

Che cosa è avvenuto nell'ambiente curtense ferrarese tra la seconda metà del Quattrocento e la prima del Cinquecento? Vi è stata una doppia contaminazione.

Non c'è dubbio che la principale novità che Boiardo introduce è nel presentare un Orlando innamorato, a dispetto del casto Orlando della tradizione; ma, se la definitiva contaminazione dei due cicli – iniziata a opera di cantari anonimi nel Quattrocento – è stata la operazione più ardita, non meno importante è stato il progressivo assorbimento della tradizione popolare da parte di quella colta, operata nella corte ferrarese.

La narrazione di Boiardo si ferma all'innamoramento di Orlando per Angelica; da qui Ariosto riprende la «dilettosa storia», apponendovi una «gionta»:

Le donne, i cavellier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramente lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto  
cosa non detta né in prosa mai né in rima:  
che per amor venne furore e matto,  
d'uom che sì saggio era stimato prima;

---

<sup>23</sup> *Enciclopedia della letteratura* 1997: 133

<sup>24</sup> *Calvino* 1970: *Presentazione*, XIII

se da colei che tal quasi m'ha fatto,  
che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,  
me ne sarà però tanto concesso,  
che mi basti a finir quanto ho promesso.

Piacciavi, generosa Erculea prole,  
ornamento e splendor del secol nostro,  
Ippolito, aggradir questo che vuole  
e darvi può l'umil servo vostro.  
Quel ch'io vi debbo, posso di parole  
pagare in parte, e d'opera d'inchiestro;  
né che poco io vi dia da imputar sono;  
che quanto io posso dar, tutto vi dono.

Voi sentirete fra i più degni eroi,  
che nominar con laude m'apparecchio,  
ricordar quel ruggier, che fu di voi  
e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio.  
L'alto valore e' chiari gesti suoi  
vi farò udir, se voi mi date orecchio,  
e vostri alti pensier cedino un poco,  
sì che tra lor miei versi abbiano loco.

Le prime ottave rispettano del tutto lo schema dell'epica tradizionale. Però, se la divisione è quella classica di: proposizione (ottave 1-2), invocazione (ottava 3) dedica (ottava 4) già indicate come caratteristica del poema epico, l'invocazione è rivolta non più alla Musa, ma alla donna amata e ha, contrariamente a tutta la tradizione precedente (dai cantari sino all'*Orlando Innamorato*) un tono ironico, in quanto coinvolge direttamente l'autore, che estende anche a sé – come già al suo personaggio principale – la legge irrazionale dell'amore, e vi sottomette il suo stesso ingegno.<sup>25</sup>

Inoltre viene qui presentato anche il paladino comprimario, cioè Ruggiero che anche in altri poemi era stato presentato come progenitore della dinastia estense.

Compaiono quindi già nelle prime strofe i tre nuclei del poema: l'azione epica<sup>26</sup> quella sentimentale<sup>27</sup> e quella celebrativa<sup>28</sup> attorno a cui ruota il romanzo.

---

<sup>25</sup> Segre 1992: 239.

<sup>26</sup> Segre 1992: 235.

<sup>27</sup> Ivi; *ibid.*

<sup>28</sup> Ivi; *ibid.*

Nelle ottave che seguono (5-9) Ariosto riepiloga le vicende di Orlando innamorato:

Orlando, che gran tempo innamorato  
fu della bella Angelica, e per lei  
in India, in Media, in Tartaria lasciato  
avea infiniti et immortal trofei,  
in Ponente con essa era tornato,  
dove sotto i gran monti Pirenei  
con la gente di Francia e di Lamagna  
re Carlo era attendato alla campagna.

per far al re Marsilio e al re Agramante  
battersi ancor del folle ardir la guancia,  
d'aver condotto, l'un d'Africa quante  
genti eran atte a portar spada e lancia;  
l'altro, d'aver spinta la Spagna inante  
a destruzion del bel regno di Francia.  
E così Orlando arrivò quivi a punto:  
ma tosto si pentì d'esservi giunto;

che vi fu tolta la sua donna poi:  
ecco il giudizio uman come spesso erra!  
Quella che dagli esperii ai liti eoi  
avea difesa con sì lunga guerra,  
or tolta gli è fra tanti amici suoi  
senza spada adoprare nella sua terra.  
Il savio imperator, ch'estinguer volse  
un grave incendio, fu che gli la tolse.

Nata pochi dì innanzi era una gara  
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo;  
ch'entrambi aveano per bellezza rara  
d'amoroso desio l'animo caldo.  
Carlo che non avea tal lite cara,  
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,  
questa donzella, che la causa n'era,  
tolse, e diè in mano al duca di Baviera;

in premio promettendola a qual d'essi  
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,  
degli infideli più copia uccidessi,  
e di sua men prestassi opera più grata.  
Contrari ai voti poi furo i successi;

ch'in fuga andò la gente battezzata,  
e con molti altri fu 'l duca prigioniero,  
e restò abbandonato il padiglione.

e riprende la narrazione dal punto in cui Boiardo l'aveva abbandonata, cioè quando dopo la zuffa tra i paladini Orlando e Rinaldo Re Carlo decide di lasciare Angelica nelle mani del duca Namò di Baviera.

Il resto del racconto è storia nota: Angelica che fuggendo, beve alla fontana dell'amore e si innamora di Rinaldo, il quale, avendo bevuto alla fontana dell'odio, non vuole saperne di lei; lei, che rifugiata nella fortezza di Albracà assediata da Agricane, si fa difendere da Orlando.<sup>29</sup>

Ancora, Angelica che incontra Medoro, giunto in luogo imprecisato ferito dopo un aspro combattimento. Angelica che si rifugia con lui in una casa di pastori nel bosco, lo cura e se innamora; Orlando, che, saputo dell'innamoramento di Angelica, dopo essersi stracciato armi e vestiti, va a zig zag per fiumi e per selve irrecognoscibile.

Di nuovo Angelica che si trova di fronte Orlando in tale posizione, non lo riconosce. Come potrebbe del resto Angelica riconoscere in quel pazzo, il nobile paladino? Grazie all'anello magico che possiede si dà alla fuga. Orlando è pazzo da tre mesi quando Astolfo viene chiamato da Dio per andare sulla luna e riprendergli il senno; dopo molto sforzi e l'intervento di cinque paladini, alla fine rinsavisce.

Col rinsavimento di Orlando e il matrimonio tra Ruggiero e Bradamante il racconto finisce. A questo punto, Ariosto ha esaurito le due vicende che gli stavano a cuore: l'innamoramento-pazzia-rinsavimento di Orlando e la celebrazione del matrimonio tra Ruggiero e Bradamante, da cui nascerà la nobile dinastia estense.

Nel contesto della guerra tra l'esercito di Carlo Magno e quello di Agramante in Francia, altri intrecci – le discordie nel campo degli Arabi, la resa dei conti tra il fior fiore dei guerrieri, ecc. – si mescolano liberamente alle vicende principali di Rolando e Ruggero e dei personaggi che ruotano intorno ad essi, in un poema dal ritmo cinematografico e affascinante in cui gli eroi « ... benché sempre riconoscibili non sono mai personaggi a tutto tondo»<sup>30</sup> poiché è «il vario movimento delle energie vitali che sta a cuore»<sup>31</sup> all'Ariosto.

Anche nell'opera di Boiardo, i paladini antichi che vanno da un capo all'altro del mondo conosciuto sono spinti dall'amore, ma nel *Furioso* c'è una

---

<sup>29</sup> Calvino 1970: *Presentazione*, XIV.

<sup>30</sup> Calvino 1970: *Presentazione*, XIX.

<sup>31</sup> Ivi; *ibid.*

considerazione più intensa di esso e la follia viene considerata in chiave positiva, analoga alla nozione erasmiana di *quidam stultis mentis error*.<sup>32</sup>

Il motore delle azioni dei paladini è Angelica che fa innamorare di sé tutti i cavalieri. Le situazioni sono in continua trasformazione e questa è una rivoluzione rispetto al poema epico, la cui struttura è statica, le azioni unitarie studiate per un unico protagonista o un'azione principale che raccorda tutti i personaggi. Nell'*Orlando furioso* ci sono molte azioni e molti protagonisti; ciò che crea unità è il dinamismo che abbatte i limiti di un protagonista invadente o di un'azione preponderante. Ariosto veicola nelle trame antiche la visione della vita del Rinascimento, e le attualizza. Nel romanzo, c'è una proposta morale espressa in immagini fantastiche che sono simboli di condizioni di vita.

Il bisogno di libertà, ad esempio, è rappresentato dal castello del mago Atlante, un povero e ridicolo vecchio che tenta di salvare Ruggiero dalla morte sicura che incontrerà se sposerà Bradamante, la donna-guerriero.

Atlante e Bradamante lotteranno fra loro in un duello che si rivela come un gioco di illusioni. Vincendo, la donna libera Ruggiero e gli altri paladini tenuti prigionieri nel castello, pieno di ogni lusso e comodità, che ha privato loro del bene supremo della libertà, rendendoli infelici.

Tra i valori del mondo medievale, Ariosto non vuole riproporre i soliti né mostra rimpianto nei confronti di quella cultura come Boiardo. Rispetta il mondo degli eroi antichi, ma è distaccato, non lo disprezza; è solo consapevole che quel sistema non è riproponibile ed applicabile alla sua epoca. Il distacco è attuato con l'utilizzo continuo dell'ironia.

Non a caso l'*Orlando furioso* è stato definito come «poema del movimento»<sup>33</sup> e l'ottava è la «misura di questo spazio»<sup>34</sup> mentre il canto «non ha limiti di lunghezza».<sup>35</sup> Vi è «discontinuità»<sup>36</sup> nel ritmo; l'ottava ariostesca, composta di sei versi a rime alterne e un distico finale a rima baciata ottiene un effetto di anticlimax<sup>37</sup> e di andamento narrativo per la cui singolarità Ariosto rimarrà famoso.

---

<sup>32</sup> Erasmo da Rotterdam: *Elogio della follia*.

<sup>33</sup> *Ivi*; *Presentazione*, XXIV.

<sup>34</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>35</sup> *Ivi*; *ibid.*

<sup>36</sup> Calvino 1970: *Presentazione* XXV.

<sup>37</sup> Calvino 1970: *Presentazione* XXV.

## LE FONTI LATINE DI LUDOVICO

Un discorso a parte meriterebbero le fonti latine di Ariosto. Egli era, infatti, come la maggior parte dei suoi contemporanei, nutrito di cultura classica. Se ciò traspare anche in altre opere, nell'*Orlando furioso* diventa evidentissimo, così come la libertà compositiva nell'utilizzo delle fonti denota la confidenza che aveva con esse il nostro autore.

Valga per tutti l'episodio di Cloridano e Medoro,<sup>38</sup> dove i due giovani amici, nel tentativo di dar sepoltura al corpo del loro re, finiscono per cadere vittime di un'imboscata, ricalcando pari pari l'episodio di Eurialo e Niso<sup>39</sup> Ariosto qui fa leva su *topoi* noti: il *dulce et decorum est pro patria mori*, la giovinezza spenta anzi tempo, l'amicizia virile come valore supremo, ma decide di inserire una *variatio* e di far sopravvivere Medoro, che, da semplice fante, riuscirà a spuntarla con Angelica e a farla innamorare in disprezzo delle convenzioni sociali e dei famosi paladini «quasi» morti d'amore per lei.

Altri episodi in cui è evidente l'utilizzo del *topos* classico: l'abbandono di Olimpia da parte di Bireno,<sup>40</sup> l'agnizione di Ruggiero e Marfisa che si riconoscono fratelli,<sup>41</sup> le incatenate nell'isola del pianto<sup>42</sup>, per non parlare dei vari giardini, che sono libere trasposizioni di *loca amoena* con primavere eterne, boschetti rigogliosi, fontane e ninfe.

Testi importantissimi per Ludovico sono le *Metamorfosi* di Ovidio, Orazio, la *Tebaide* di Stazio,<sup>43</sup> e un discorso analogo potrebbe farsi per Dante, che viene largamente utilizzato come deposito d'immagini dal poeta, quando Astolfo va sulla luna<sup>44</sup> e in altri episodi minori, mentre il ruolo di Virgilio viene assunto da San Giovanni Battista.

Le lacrime e i sospiri degli amanti,  
l'inutil tempo che si perde a giuoco,  
e l'ozio lungo d'uomini ignoranti,  
vani disegni che non han mai loco,  
i vani desideri sono tanti,  
che la più parte ingombran di quel loco:  
ciò che in somma qua giù perdesti mai,  
là su salendo ritrovar potrai.<sup>45</sup>

<sup>38</sup> O.F. cc. XVIII-XIX.

<sup>39</sup> Aen. IX, 176 e segg.

<sup>40</sup> O.F. c. XI, ottave 33-81.

<sup>41</sup> O.F. c. XXXVI ottave 11-59.

<sup>42</sup> O.F. c. XI, 32-45.

<sup>43</sup> O.F. c. X, vv. 347 e segg., che ricompare nell'episodio di Opleo e Dimante.

<sup>44</sup> O.F. c. XXIII, ottave 103-136.

<sup>45</sup> O.F. c. XXXIV, ottava 75.

## FERRARA

Ariosto fece di Ferrara la propria città, per vari motivi, primo tra i quali dopo il 1513 perché qui risiedeva Alessandra Benucci, alla quale rimase legato fino alla morte. Il suo rapporto con la corte fu alquanto spinoso, poiché egli ne riconosceva i vizi e li identificava con quelli tipici della società del suo tempo.

Scrivono Caretti nel suo libro *Ariosto e Tasso*:<sup>46</sup>

Ferrara fu prima di tutto per l'Ariosto la città a cui egli non era approdato di lontano, come un ospite illustre, e desideroso di gloria, ma nella quale si era trovato a vivere, a crescere la famiglia come libero cittadino. A questa città egli ha sempre guardato con occhio intenerito, ma nello stesso tempo disincantato senza illusioni eccessive e perciò appunto con pacato ed equilibrato affetto. La corte non è mai stata per lui il luogo ideale dove l'opera sua dovesse splendere della luce più vivida ed egli essere incoronato come un giovanetto eroe. Di essa conosceva profondamente vizi e virtù, durezza anche crudeli e gesti altamente virili. Con quella corte tanto ancora potente e temuta, energica e vitale egli tenne perciò un comportamento schiettamente realistico e accortamente misurato. Nella sua concreta mescolanza di bene e di male, ma soprattutto nel ritmo attivo della sua vita rigogliosa, nella sua robusta struttura, egli scorgeva un frammento interamente disponibile per la sua acuta osservazione, del grande e vasto mondo, un'immagine precisa e definita dell'umanità a lui contemporanea.

Il giudizio di Lanfranco Caretti è, come si dice oggi, del tutto decontestualizzato.

Le società territoriali dei secoli XV e XVI, se si vogliono comprendere nella loro natura, nella loro organizzazione e nel loro funzionamento, non si possono giudicare mediante distinzioni fondate sulla contrapposizione di classe ovvero con il criterio teleologico della lotta per la libertà.

Le società medievali, quelle rinascimentali e in parte anche le successive, erano composte da vari poli egemonici nazionali ed internazionali (papato, impero, stati generali, comuni, corporazioni e servi della gleba), tutte moderatamente competitive tra di loro, dove, di volta in volta, le organizzazioni più forti (che quasi sempre erano il papato e l'impero) avevano la meglio sulle altre che dovevano sottostare.

---

<sup>46</sup> Caretti 1984.

Che i servi della gleba, prevalenti per numero e per indigenza, potessero entrare in competizione coi poteri istituzionali che ho indicato è del tutto da escludere.

La vita nella marca e quindi nel ducato estense si svolgeva nella contraddizione tra tali poli, nel perpetuo bisogno finanziario della dinastia estense, generata anche dalla sua dimensione (per l'epoca) e stretta com'era tra le pretese papali che ne rivendicavano il dominio per proiettare il potere temporale verso nord, la grande potenza dell'epoca, Venezia, che, dopo la vittoriosa guerra del sale e nella crisi del dominio del mare, rivolgeva la sua attenzione ai domini terrestri.

La grandezza della società estense, tra queste difficoltà, fu quella di aver suscitato e richiamato in Ferrara i più grandi letterati, filosofi, artisti dei secoli XV e XVI.

Chi non apparteneva alla categoria dei servi della gleba o non si acconciava al piccolo artigianato o a modesti mestieri, e aveva le relazioni e le commendatizie adatte, si dedicava al servizio degli estensi o al servizio della chiesa.

La centralità dello stato estense, la grande politica di immagine che i duchi svolsero, l'investimento di notevoli risorse alimentarono l'università, la produzione artistica e teatrale, la musica, ecc.

Ariosto fu al centro di questo grande crogiuolo, adattandosi a quelle funzioni che la modestia e la miseria del suo casato gli imposero, obbligandolo ad assumere funzioni che in parte rifiutò (l'Ungheria) e in parte dovette accettare (la Garfagnana), flirtando, com'era inevitabile con tutti i potenti dell'epoca.

Dalla Chiesa ebbe nomina e prebenda di terziario francescano, dalla corte ebbe i maggiori favori e gli stipendi migliori con cui aggiustò la disastrosa economia familiare e alla fine sistemarsi la casetta di contrada Mirasole *parva sed apta mihi* – secondo le sue parole.

A Ferrara erano di gran voga, dal tempo del Boiardo e ancora da prima, le letture poetiche e grandi passi dell'*Orlando* prima ancora di essere pubblicati, furono letti alla corte.

Una delle funzioni curtensi principali dell'Ariosto fu l'allestimento e la cura degli spettacoli teatrali che egli, come regista e arrangiatore di testi, curò per alcuni decenni, essendo a contatto con tutti gli «intellettuali» – chiamiamoli così – residenti o di passaggio a Ferrara.

Ferrara fu inoltre una delle corti rinascimentali dove durante i secoli XV e XVI fu più attiva la discussione sui generi letterari e la loro definizione, e moltissimi furono i trattati prodotti *in loco* su questo tema; brani estesi della *Poetica* di Aristotele dovettero circolare negli ambienti colti prima che tale



testo fosse riportato alla luce nella sua interezza (1525) e questo non può essere privo di conseguenze anche nell'elaborazione del *Furioso*.<sup>47</sup>

Questo grande movimento, rielaborato con le culture tradizionali, con le notizie che pervenivano da ogni dove (dall'Oriente, alle imprese con gli spagnoli e con i portoghesi, dai viaggi americani, ecc.) fino alla grande elaborazione pittorica e architettonica, costituirono tutti insieme quel crogiuolo che, per taluni autori, si forma in modo inconsapevole e che si può anatomizzare isolando singoli apporti e componenti che tuttavia non spiegano la sintesi dell'insieme.

## CONCLUSIONI

Nel suo famosissimo libro sulla civiltà italiana nel Rinascimento ora reperibile in rete,<sup>48</sup> Burckhardt si chiede: come mai l'Italia e anche il resto d'Europa non hanno prodotto un altro Shakespeare? Perché Shakespeare è stato prodotto dalla civiltà elisabettiana e non da altre? Ma soprattutto perché la cultura italiana dell'epoca, alla quale Burckhardt riconosce il merito di essersi liberata da ogni traccia di fanatismo religioso e dal dogmatismo, non ha creato opere teatrali di analoga innovatività?

Naturalmente non c'è una sola risposta a questa domanda, né noi ci sogneremmo di cercarla.

Alla fine del IV capitolo<sup>49</sup> del suo libro Burckhardt cita l'epica – con Ariosto in prima fila – come il genere dove maggiormente si è espressa la vitalità creativa della cultura rinascimentale italiana, per cui, facendo il verso a Burckhardt, verrebbe quasi spontaneo chiedersi: perché Ariosto è stato prodotto dalla cultura italiana e non da altre?

In questo breve testo ho provato a identificare alcune fonti che Ariosto utilizzò per la sua opera, che – lo ricordo alla fine – fu l'opera di tutta una vita. È più difficile dire perché proprio Ferrara, fu tra le varie corti italiane il crogiuolo di tale elaborazione, divenendo in qualche modo la «capitale» della poesia epica<sup>50</sup>: se da un lato la famiglia estense promosse l'esaltazione delle proprie origini attraverso il racconto di origini mitologiche – secondo un *cliché*

---

<sup>47</sup> Intervento di Daniel Javitch: «The Rise of Genre Specific Poetics in the Sixteenth Century» in The Oslo Symposium on Aristotelian Poetics, Sabato, 27/5/2000

<sup>48</sup> Burckhardt 1878.

<sup>49</sup> *The Civilization of the Renaissance in Italy* translated by S.G.C. Middlemore, 1878. Part 4: *The Discovery of the world and of the man*, pp.6-8. Reperibile presso <http://www.boisestate.edu/courses>

<sup>50</sup> Calvino 1970: *Presentazione*, XVI.

dell'epoca – ciò non spiega i motivi per cui i racconti dei paladini sopravvissero più a lungo qui che altrove come deposito dell'immaginario collettivo, se addirittura alla fine del secolo scorso c'erano cantastorie che giravano le campagne raccontando brani di poemi cavallereschi imparati a memoria.

Neanche la tradizione teatrale caratteristica dell'Emilia e della Romagna estense, che ha favorito il diffondersi di questo genere letterario, può da sola spiegarne la longevità.

Inoltre, se, alla fine, tale diffusione appare legata all'oralità, ricorre a testi che furono composti in ambiente curtense tra i secoli XV e XVI come trascrizioni di precedenti racconti e quindi in quest'area regionale il perdurare di tale fenomeno si manifesta come tradizione poetica di lunga durata, caratterizzata da persistenza del genere e eccezionale vitalità nell'utilizzo.

Tutti i motivi che sopra ho indicato, così come la collocazione geografica e politica di Ferrara, non sono che spiegazioni parziali di tale fenomeno.

Solo creando tra di esse interrelazioni dinamiche è possibile individuare l'*humus* nel quale il romanzo cavalleresco è stato assorbito, metabolizzato e ha infine trovato in Ariosto un rappresentante che, mantenendone fisse alcune caratteristiche, ne ha mutato profondamente i significati, e in tale veste lo ha consegnato ai lettori; in realtà ogni autore, così come ogni testo significativo è il prodotto di fattori diversi che si combinano tra loro in un dato momento.

Come in chimica la miscelazione dei vari elementi e delle varie pratiche di elaborazione danno luogo ad un nuovo prodotto sintetico che ha caratteristiche fisiche e chimiche diverse dagli elementi che lo compongono, altrettanto si può dire del *Furioso*.

Con il distacco che cinquecento anni fluiti sotto i ponti consente, vorrei concludere con quattro argomenti provocatori, che forse aprono un'altra finestra per la comprensione odierna di quello che fu:

- I. l'epoca dell'Ariosto e del fulgore della poesia cavalleresca assomiglia molto alla nostra: tempo di passaggio, di insicurezza, di sguardi rivolti al passato, di timore per un futuro imprevedibile e, in parte, inesplicabile. Come del tempo dopo Ariosto, si può dire che fu tanto diverso da quello di prima, altrettanto si può dire del nostro;
- II. l'ideale cavalleresco fu la quintessenza di un grande mito; con le debite proporzioni, si può richiamare il mito del Far West americano, che idealizza un tempo di violenze, rapine, di stupri, di latrocinii, non peggiore dei decenni a cavallo del 1500;

- III. così come la donna era mitizzata e idealizzata, idealizzata nel mito fu l'epoca del feudalesimo e di Carlo Magno: con il vanto di una nuova organizzazione che non sopravvisse al suo inventore, fu tempo di massacri, di cialtroneria, di cannibalizzazione.
- IV. le società del Rinascimento – dice sempre Burkhardt – furono una specie di canto del cigno di mercanti e banchieri italiani che, rovinati e cacciati dalle grandi potenze europee si ripiegarono nel culto della bellezza e le cento belle città italiane si può dire furono i loro mausolei.

Avvertenza finale ai lettori: attenzione all'idealizzazione e ai miti, rendetevi conto di ciò che li ha generati. Ciò non vi impedirà di amarli, come avviene a volte anche con i cattivi soggetti.

Per concludere in tema, forse va ripensato con meno supponenza il vecchio Croce, che attribuiva all'arte effetto di *catarsi* – cioè innalzamento, purificazione, riscatto.

È un giudizio che farebbe gridare la critica positivista e marxista all'*evazione*, cioè un tentativo per sfuggire ai problemi del mondo.

Si può sospettare che, rispetto alla durezza della vita, la *catarsi* sia una metafora laica del processo di salvezza ebraico-cristiano: inferno, purgatorio, paradiso.

Sia come sia, la lettura di questi testi e dell'*Orlando furioso* in particolare, produce benessere interiore e gioia di vivere. E questo potrebbe bastare per somministrarli e assumerli in toniche dosi.

Dedico questo articolo a mio padre Gabriele e ferrarese.

#### BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Ariosto, L. 1971: *Orlando furioso*, con presentazione di Lanfranco Caretti, Torino: Einaudi, 2<sup>a</sup> ed.
- Asor Rosa, A. 1978: *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze: La Nuova Italia.
- Boiardo, M. M. 1995: *Orlando innamorato*, Torino: Einaudi.
- Branca, D. Delcorno 1974:: *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni.
- Burckhardt, J. 1878: *The Civilization of the Renaissance in Italy*, translated by S.G.C. Middlemor, reperibile in rete al seguente indirizzo: <http://www.boisestate.edu/courses>.

Calvino, I. 1975: *Orlando furioso* (raccontato da), Torino: Einaudi.

Caretti, L. 1984: *Ariosto e Tasso*, Torino: Einaudi, 2<sup>a</sup> ed.

*Enciclopedia della letteratura*, Bologna: Garzanti 3<sup>a</sup> ed. 1997.

Klem, L. 1999: «Kong Karl og paladinerne, set i det brudte lys fra italiensk renæssance», *Romansk Forum*, n. 10, pp. 123-147. Oslo: Klassisk og romansk institutt.

Scalia, Gianni: *Prefazione a Lettere dalla Garfagnana*, Cappelli editore, 1977, pp.15-26.

#### ANTOLOGIE DI CONSULTAZIONE

Armellini, G. e Colombo, A. 1987: *Dalla parte del lettore*, Bologna: Zanichelli, 1<sup>a</sup> ed.

Guglielmino, S. e Grosser, H. 1996: *Il sistema letterario*, Voll. I-V, 5<sup>a</sup> ed. Firenze: Principato; le citazioni provengono dal vol. I.

Segre, C. e Martignoni, C. 1992: *Testi nella storia*, Voll. I-IV, Milano: Bruno Mondadori; le citazioni provengono dal vol. II.

# LE TRANSFERT CULTUREL

Beate Trandem

## INTRODUCTION

Le traducteur assure le passage d'une langue à une autre. Il ne lui suffit pas d'avoir des connaissances linguistiques; il doit aussi connaître les sociétés, les cultures, les us et coutumes des deux communautés en question. Il lui faut savoir repérer les allusions et les sous-entendus dans un texte, analyser leur fonction et savoir les rendre dans la langue d'arrivée de façon à ce qu'ils soient compris par le nouveau lecteur qui n'a pas la même connaissance de l'Autre que le traducteur. Il ne s'agit pas ici de règles, mais de choix individuels, choix toujours différents suivant le texte, la situation, les destinataires – et le traducteur. Cette façon d'envisager la traduction trouve sa justification théorique dans la *Skopos-teori* du traductologue allemand Hans J. Vermeer, qui s'inspire de la théorie de la communication. Le *skopos* est la finalité d'un texte. Chaque texte a son *skopos* propre, et le texte original n'a pas nécessairement le même *skopos* que le texte traduit. Christiane Nord, disciple de Vermeer, écrit:

[...] if the *skopos* demands a change of function, the required standard will no longer be intertextual coherence with the source text, but adequacy or appropriateness with regard to the *skopos*. (1991: 24)

Les différentes traductions d'un même texte peuvent donc varier en fonction du *skopos* que le traducteur est tenu de définir avant de commencer la traduction. La finalité du texte va influencer ses choix lors de la traduction.

Depuis la nuit des temps, les traducteurs ont eu à choisir entre deux méthodes de traduction: *documentary* vs *instrumental translation*, pour reprendre les termes de Nord (Johnsen 2000: 43-61). La première méthode met l'accent sur la situation de communication originelle, entre l'auteur et le lecteur dans la langue de départ – la traduction garde un caractère d'étrangeté. La seconde méthode insiste davantage sur la nouvelle situation de communication, entre l'émetteur et les nouveaux destinataires. D'après Nord, c'est moins le *type* de texte qui régit le choix de méthode que la *fonction* que doit remplir le texte traduit.

J'ai eu l'occasion de traduire un petit extrait d'un ouvrage sociologique de 280 pages, *La logique de l'honneur – Gestion des entreprises et traditions nationales* (1993) de Philippe d'Iribarne. Cet ouvrage est destiné aux gestionnaires des entreprises françaises et aux chercheurs et étudiants en

sociologie. J'ai voulu en traduire un extrait de manière à ce que mes lecteurs norvégiens, intéressés par la gestion à la française, puissent en tirer un maximum sans avoir lu le livre entier. Lors de mon travail, j'ai été confrontée à un certain nombre de problèmes de transfert culturel. J'ai tenté de les résoudre en appliquant le principe fondamental de l'Ecole de Paris, la théorie interprétative de la traduction, à savoir que le *sens global* du texte guide le traducteur. Ce sens global correspond à un état de conscience – il est le produit de la synthèse des significations linguistiques et de la connaissance du monde et de la situation de communication que possède le lecteur-traducteur (Lederer 1994: 215). Avant d'aborder les implicites et les allusions, il importe de définir deux autres termes de la théorie interprétative: *correspondance* et *équivalence*, qui se situent à deux niveaux différents de la traduction. Alors que les correspondances s'établissent *a priori* entre des *éléments linguistiques*, comme dans un dictionnaire bilingue, les équivalences s'établissent *a posteriori* entre des *textes*, qui s'insèrent dans une *situation* de communication bien précise et qui sont perçus comme des produits d'*interaction* entre le traducteur et la chaîne graphique (voir Seleskovitch & Lederer 1993: 25 et Lederer 1994: 49-83).

## L'EXPLICITATION

Un souci constant pour le traducteur est le dosage entre l'explicite et l'implicite dans le texte qu'il traduit. Les locuteurs d'une langue partagent un fonds culturel commun; le traducteur veille à ce que le rapport explicite-implicite permette au nouveau lecteur de ne rien perdre du sens. Dans le cas où les implicites du texte original ont peu de chances d'être saisis par le nouveau lecteur, le traducteur procède à «l'explicitation» (Lederer 1994: 126).

Il appartient donc au traducteur de donner au lecteur étranger des connaissances supplémentaires, minimum mais suffisantes pour entr'ouvrir la porte qui mène à la connaissance de l'autre. (*op. cit.*: 123)

L'explicitation n'est pas à confondre avec l'explication du texte! Ce sont les implicites culturels que le traducteur est tenu d'explicitier, et non pas les implicites du sens. Florence Herbulot, a souvent exprimé cette même idée, à sa manière, dans son cours sur la théorie de la traduction à l'Ecole Supérieure des Interprètes et Traducteurs de Paris: «Souvenez-vous: le lecteur n'est pas idiot!!». Dans ma propre traduction, aux prises avec les difficultés que me posait le terme «Grandes Ecoles», j'ai longtemps hésité devant ce passage:

- (1) De même cela permet de comprendre le rôle si particulier que jouent les Grandes Ecoles et les concours qui permettent d'y accéder dans la société française ... (Philippe d'Iribarne 1993: IX)

Les choix suivants se présentaient à moi:

- (1a) conserver le terme «Grandes Ecoles», tout en le mettant entre guillemets ou en italique, présupposant que mon lecteur connaisse suffisamment la France pour qu'une explication ne soit pas nécessaire.
- (1b) accompagner le terme d'une brève explication.
- (1c) mettre la correspondance en norvégien: «*høyskole*».
- (1d) mettre «*høyskole*» accompagné d'une note de traducteur en bas de page.
- (1e) mettre et «*høyskole*» et le terme français, le tout accompagné d'une note en bas de page.

Mon choix s'est finalement porté sur cette dernière solution, non sans réticences. Premièrement, j'aurais tendance à considérer la note du traducteur comme un échec. Le rôle du traducteur est de restituer le sens de l'auteur. La mention «NdT» en bas de page fait intervenir la voix propre du traducteur. A mon avis, le fait que le traducteur parle en son nom propre pourrait amener celui-ci à *trop* expliquer parce qu'il sait que le lecteur aurait la possibilité de distinguer entre ce que dit l'auteur et ce que dit le traducteur. Cependant, je n'ai rien trouvé dans la littérature traductologique pour soutenir cette hypothèse, et je suis peut-être seule au monde à avoir éprouvé cette envie de m'étaler dans les notes du traducteur, ce qui reviendrait à pécher contre la maxime «le lecteur n'est pas idiot»! Deuxièmement, la note du traducteur oblige, comme toute note en bas de page d'ailleurs, le lecteur à s'interrompre et à porter son regard vers le bas de la page, souvent au prix de perdre le fil du raisonnement principal. Malgré ces réticences, j'ai opté pour la note en bas de page:

- (1e) Likeledes kaster dette lys over den særegne rollen som høyskolene, «*les Grandes Ecoles*»,<sup>1</sup> og deres opptaksprøver spiller i det franske samfunnet ...

---

<sup>1</sup> Parallelt med universitetssystemet finnes i Frankrike «les Grandes Ecoles», prestisjetunge og elitistiske høyskoler med uhyre vanskelige opptaksprøver

som det store flertall av toppene i nærings- og samfunnslivet har sin utdannelse fra (oversetterens anmerkning).

Ce choix a été guidé par le souci de ne pas rompre la cohérence du texte. La solution (2b), l'explicitation dans le texte, aurait peut-être été un meilleur choix. Mais il m'a semblé que cette explication devait comporter plusieurs éléments, et qu'il importait de faire comprendre au lecteur que c'est le traducteur qui apporte ces précisions. J'ai souhaité conserver au texte son caractère d'avoir été écrit par un Français à des Français. Je ne crois pas pour autant avoir succombé à la tentation d'en dire trop car je me suis laissé guider à la fois par le sens global de l'ouvrage et par ma connaissance des différences culturelles entre la France et la Norvège en analysant les implicites de «Grandes Ecoles» dans ce contexte.

En Norvège, une *høyskole* ne jouit pas d'une réputation très différente de celle des universités. Ces écoles sont généralement plus petites, implantées dans les régions et proposent souvent un enseignement moins théorique que les universités. Certaines d'entre elles sont prestigieuses, parce que seules à proposer telle et telle formation, les élèves sont par conséquent sélectionnés sur dossier, comme par exemple à l'Université des Sciences et Techniques de Norvège, à l'Ecole Nationale des Hautes Etudes Commerciales de Norvège ou à l'Ecole Vétérinaire d'Oslo.

Il en va tout autrement des Grandes Ecoles françaises. D'abord, je pense que tout Français serait d'accord pour dire qu'elles sont plus prestigieuses que les universités dans lesquelles, à quelques exceptions près, est admise toute personne ayant le bac. C'est pour cette raison que j'ai choisi d'écrire «*prestisjetunge*». Ensuite, le b-a-ba de la sociologie française étant *La noblesse d'Etat. Grandes Ecoles et esprit de corps* de Pierre Bourdieu, aucun sociologue ne peut penser «Grande Ecole» sans penser «élitisme», ce qui m'a donné «*elitistiske*» en norvégien. J'aurais pu m'arrêter là. Mais il faut aussi prendre en considération le contexte verbal (l'entourage linguistique de l'unité lexicale) et le contexte cognitif (le savoir qu'accumule le lecteur au cours de la lecture d'un texte). Pour ce qui est du premier, l'auteur est en train d'expliquer pourquoi un diplômé d'une Grande Ecole possède la légitimité nécessaire pour être admis comme chef par les subordonnés français. Il fait allusion à une hypothèse formulée dans ce qui précède la conclusion que j'ai traduite, à savoir la ressemblance entre les épreuves auxquelles les chevaliers du Moyen-Âge étaient soumis pour prouver leur courage et leur noblesse, et les concours d'entrée aux Grandes Ecoles de nos jours. Mon lecteur n'étant pas supposé avoir lu tout l'ouvrage; cette ressemblance est un complément cognitif qui



manque à mon lecteur, alors qu'il est présent dans mon propre contexte cognitif. J'ai essayé, tant bien que mal, de pallier à cette lacune en insistant sur la difficulté de réussir les concours d'entrée: «*uhyre vanskelige opptaksprøver*». En même temps, l'auteur fait dans son argumentation implicitement référence au grand nombre d'anciens élèves de Grandes Ecoles employés comme dirigeants dans l'industrie, fait supposé connu par les lecteurs français. J'ai donc trouvé pertinent, et même nécessaire, de rajouter le passage concernant «*toppene i nærings- og samfunnlivet*».

Cependant, dans une autre traduction avec un skopos différent, le terme «Grande Ecole» pourrait être traduit autrement. Je vais citer en exemple la traduction de S. Kostøl de l'essai *Moi, ta mère*, de Christine Collange. Dans cet ouvrage, une mère fait le procès de la jeunesse ingrate – elle a élevé quatre fils mais elle ne trouve pas qu'ils lui rendent l'amour et l'énergie qu'elle a déployés à leur égard. Elle ne croit plus en la vérité générale selon laquelle c'est la faute des parents quand les enfants tournent mal, comme c'est leur mérite quand les jeunes se comportent bien:

- (2) Comme j'envie les parents gonflés d'orgueil qui plastronnent parce que leur fille épouse un jeune homme bien sous tous les rapports ou que leur fils vient d'être reçu à tel concours des Grandes Ecoles – «comme son grand-père et son père, dans notre famille tous les aînés sont X / Ponts»! (Collange 1985: 41)

La traduction:

- (2a) Som jeg misunner foreldre som er oppblåst av stolthet, som brisker seg fordi datteren deres gifter seg med en mann som er bra på alle måter, eller hvis sønner nettopp er blitt opptatt ved de fineste skoler - «som sin far og sin bestefar, i vår familie har alle de eldste tatt eksamen ved x-skole»! (Collange: 1986: 30)

«Grandes Ecoles» est traduit par «*de fineste skoler*». En effet, pour comprendre l'indignation ironique de cette mère déçue, le lecteur n'a nul besoin de connaître la spécificité d'une Grande Ecole française. Le traducteur a traduit ce terme en fonction de la finalité de sa traduction. Il n'a pas trouvé nécessaire de traduire «Ponts», ce qui lui évite bien des difficultés au niveau du transfert culturel. Le fait qu'il a traduit «X» par «*x-skole*», laisse cependant planer un doute sur les connaissances qu'a ce traducteur du système universitaire français. En norvégien, «*x-skole*» signifie une école que l'on ne souhaite pas nommer,

alors qu'en français, «X» est le surnom de la Grande Ecole par excellence, l'Ecole Polytechnique,

### LES ALLUSIONS LITTÉRAIRES

La notion de «culture générale» joue probablement un plus grand rôle dans la formation des futurs gestionnaires français que celle de «*allmennkunnskaper*» dans celle des gestionnaires norvégiens. Si l'on veut réussir en France par la voie classique des Grandes Ecoles, il faut posséder une bonne culture générale, qui sera sanctionnée par les célèbres concours d'entrée. Cette culture se manifeste, entre autres, par des connaissances encyclopédiques dont font partie les références littéraires. C'est-à-dire que ceux qui sortent de l'ESSEC ou de la HEC sont censés savoir La Fontaine par cœur et avoir vu les pièces de Molière sur scène. Cela explique pourquoi Philippe d'Iribarne peut faire des pastiches littéraires d'une comédie moliéresque non explicitement nommée ou des allusions à la mythologie grecque sans craindre de rebuter son public. En Norvège, par contre, personne ne soupçonnerait les diplômés de nos hautes écoles commerciales de constituer un groupe particulièrement au fait des œuvres de Holberg ou d'Ibsen. Je pose que la littérature française est moins connue par les Norvégiens en général que par les Français, d'une part, et que le public norvégien qui serait intéressé par un livre sur les méthodes de gestion, n'est pas nécessairement très porté sur la littérature, d'autre part. Il s'ensuit que la version traduite, destinée à des lecteurs norvégiens, sera plus explicite que l'original.

C'est pour cette raison, disons de différences au niveau de la culture générale, que j'ai choisi d'explicitier l'allusion que fait l'auteur à la mythologie grecque:

- (3) Pris entre ces impératifs que personne n'est jamais vraiment arrivé à parfaitement concilier, les gestionnaires naviguent entre Charybde et Scylla. Et les entreprises ne trouvent jamais leur équilibre une fois pour toutes, les corrections faites aujourd'hui aux dérives d'hier étant toujours lourdes des dérives de demain. (Philippe d'Iribarne 1993: 256)

Ma traduction:

- (3a) I klemme mellom disse krav som ingen noensinne egentlig har klart fullstendig å forene, manøvrerer bedriftslederne slik Odyssevs seilte mellom havuhyret Skylla og dragsuget fra klippen Kharybdis.

Og bedriftene finner aldri en varig likevekt: kursendringene som gjøres i dag for å rette på avvikene fra i går, bærer alltid i seg morgendagens avvik.

D'après *Le petit Robert* (s.v. «tomber»), la locution «tomber de Charybde en Scylla» signifie «échapper à un inconvénient, à un danger, pour tomber dans un autre plus grave». Cette signification rappelle celle que donne *Bokmålsordboken* de la locution norvégienne «*komme fra asken til ilden*»: «*komme fra en ubehagelig situasjon til en enda verre*». Il est important de noter que l'auteur ne s'est pas servi de la locution courante en français, «*tomber de Charybde en Scylla*», mais d'une variante: «*naviguer entre Charybde et Scylla*». Philippe d'Iribarne insiste ici sur la nécessité d'encourager à la fois les initiatives individuelles et la coopération dans une entreprise. Cette activité a un aspect d'équilibration qui pourrait être rendu par la locution «*gå på line*» en norvégien. Cependant, la dimension allégorique du texte, où l'entreprise est vue comme un bateau, puisque dans la phrase suivante il est question de «dérive», «corrections» et «équilibre», serait alors perdue.

J'ai posé que les Norvégiens étaient moins familiers à la littérature grecque: la locution «tomber de Charybde en Scylla» n'est pas entrée dans la langue norvégienne. Songez aussi à ce que les Français disent «c'est du chinois!», mais que les Norvégiens disent «*dette er gresk for meg!*» ... Toutefois, le nom propre «*Odysséus*» devrait être connu par une majorité de Norvégiens et en insérant celui-ci dans le texte norvégien, l'allusion au voyage plein d'incidents d'Ulysse devient plus évidente. J'aurais donc pu me contenter de cette explication par rapport au texte original. Si j'ai choisi de renforcer l'explication, c'est parce qu'il me semble que le sens figuré de la phrase devient plus immédiatement clair aux lecteurs norvégiens quand il est précisé dans la version norvégienne que Scylla est un monstre et que Charybde est un rocher qui produit des courants dangereux. En outre, le caractère risqué de l'entreprise d'Ulysse se trouve souligné par le choix du verbe «*manøvrere*» («manœuvrer») plutôt que «*navigere*» qui serait le terme correspondant en norvégien de «naviguer». Ces rajouts ont peut-être alourdi le texte, mais il m'a semblé impératif de m'assurer de la compréhension du sens de la part du lecteur tout en reproduisant l'image de l'original et en évitant le ressort ultime du traducteur: la note en bas de page.

Le pastiche est un autre exercice auquel se livre Philippe d'Iribarne:

- (4) Et la notion d'aliénation est alors bien commode pour construire des discours qui n'ont rien à envier sans doute à ceux des médecins

de Molière. Attachement à l'entreprise: aliénation; respect pour les chefs: aliénation; dévouement à la production: aliénation, vous dis-je; désir d'être honoré: aliénation; esprit de service: aliénation, que diable! ... (Philippe d'Iribarne 1993: 260)

Comme les médecins étaient l'une des cibles préférées de Molière, j'ai dû parcourir plusieurs de ses pièces avant de trouver la scène qui a dû servir de modèle pour Philippe d'Iribarne: acte III, scène X dans *Le malade imaginaire*. Quel que soit le symptôme qu'Argan lui présente, Toinette répond inlassablement: «le poulmon» et, une dernière fois: «le poulmon, le poulmon, vous dis-je.» En revanche, il n'y a pas de «que diable» dans la scène, mais cette expression est bien courante ailleurs dans l'œuvre de Molière. Afin de traduire cette séquence en harmonie avec ce que les Norvégiens pourraient connaître de cette scène, je me suis reportée à la traduction d'André Bjerke *Den innbildt syke* (1961: 99-100) où le passage est rendu par «*lungen*», «*lungen! lungen, forsikrer jeg Dem!*». Traduire ce pastiche par correspondances ne pose pas vraiment de problèmes de saisie de sens, même à des lecteurs norvégiens ne connaissant pas Molière et son mépris pour les médecins, car le comique du passage se donne tout seul et l'on comprend qu'il doit faire allusion à des personnages obstinés et peu lucides:

- (4a) Og betegnelsen fremmedgjøring er da svært anvendelig for å brygge sammen monologer som aldeles ikke står tilbake for dem Molière får sine leger til å fremføre. Tilknytning til bedriften: fremmedgjøring, respekt for sjefene: fremmedgjøring, innsats for produksjonen: fremmedgjøring, forsikrer jeg Dem, ønske om bæring: fremmedgjøring, sans for service: fremmedgjøring, for fanden! ...

Si l'auteur nomme explicitement Molière en imitant ses médecins, il n'a pas besoin d'en faire autant dans le passage suivant:

- (5) Sans doute tout Français revêtu de quelque pouvoir pratique un style français d'autorité à la manière dont Monsieur Jourdain faisait de la prose. (Philippe d'Iribarne 1993: 97)

«Faire de la prose sans le savoir» est une locution courante en français et désigne le fait de «faire naturellement une chose dont on ignore le nom, sans en avoir l'intention» (*Le petit Robert*, s.v. «prose»). La locution puise son origine dans une réplique naïve de Monsieur Jourdain dans la pièce moliéresque *Le*

*Bourgeois Gentilhomme*. C'est pourquoi j'ai rajouté le nom de Molière et que j'ai précisé en norvégien «*uten selv å være klar over det*», ce qui est un rajout par rapport au texte original:

- (5a) På samme måte som Molières herr Jourdain talte i prosa uten selv å være klar over det, praktisere utvilsomt alle franskmenn som bekler en lederstilling, en fransk autoritetsstil.

De cette manière, j'ai pu garder l'allusion dans le texte original tout en l'explicitant afin de rendre le parallélisme évident même pour ceux qui ne connaissent pas le personnage de Monsieur Jourdain. Celui-ci n'est pas suffisamment connu par les Norvégiens, même les traducteurs le connaissent mal, ce que prouvent les passages suivants, tirés du même ouvrage de Collange que j'ai cité plus haut:

- (6) Pauvre Louis, il serait bien étonné si je lui disais qu'il fait du féminisme sans le savoir, comme Monsieur Jourdain faisait de la prose! (Collange 1985: 81)

La traduction:

- (6a) Stakkars Louis, han ville bli temmelig forbauset om jeg sa til ham at han er feminist uten å vite om det, som Monsieur Jourdain gjorde det i Mollières (*sic*) prosa! (Collange 1986: 55)

Le traducteur a tenté d'explicitier le passage en introduisant le nom de Molière, mais il n'a pas lui-même compris le sens de l'expression.

## CONCLUSION

Nous avons vu que de multiples facteurs entrent en jeu dans le transfert du sens d'une culture à l'autre. Le plus souvent, le destinataire du texte traduit n'a pas les connaissances nécessaires pour comprendre les implicites du texte. C'est pourquoi le traducteur procède à l'explicitation dans la langue d'arrivée de certaines allusions ou notions relatives à la culture commune aux locuteurs de la langue de départ. Le traducteur est alors plus proche de la méthode «instrumentale» dont parle Nord que de la méthode «documentaire». Cependant, il n'existe pas de règles absolues quant à la manière de procéder, ce qui implique aussi que les choix faits par un traducteur seront contestés par un autre qui verra son public autrement. C'est la finalité – *skopos* – du texte traduit qui infléchit les choix du traducteur.

BIBLIOGRAPHIE

*Bokmålsordboka* sur la Toile, <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>.

Collange, C. 1985. *Moi, ta mère*. Fayard, Paris.

Collange, C. 1986. *Jeg, din mor*. Traduit par Sigmund S. Kostøl. A/S Hjemmet – Fagpresseforlaget, Oslo.

Iribarne, P. d'. 1993. *La logique de l'honneur. Gestion des entreprises et traditions nationales*. Seuil, Paris.

Johnsen, Å. 2000. «Oversettelse som «stupid mord». Tekstfunksjon og oversettelsesmetoder. En sammenligning av den engelske og den spanske oversettelsen av *Sofies verden*», in *Tribune* n° 11, Bergen, pp. 43-61.

Lederer, M. 1994. *La traduction aujourd'hui – le modèle interprétatif*. Hachette, Paris.

Molière, J.B. 1961. *Den innbildt syke*. Traduit par André Bjerke. Aschehoug, Oslo.

*Nouveau Petit Robert (Le)* 1993. Paris.

Nord, C. 1991. *Text Analysis in Translation*. Traduit de l'allemand par Christiane Nord et Penelope Sparrow. Rodopi, Amsterdam.

Seleskovitch, S. & Lederer, M. 1993. *Interpréter pour traduire*. Didier Erudition, Paris.

Trandem, B. 2000. *L'Ecole de Paris. Un cas d'espèce: analyse d'une démarche cognitive de la traduction fondée sur la théorie interprétative*. Mémoire de fransk hovedfag. Université d'Oslo.

# DIMINUTIV I SPANSK

Marika Muhonen Nilsen

## 0. INNLEDNING

Tabell 1. Terminologi

Diminutiv	
Grunnord	Suffiks
substantiv, adjektiv, adverb, pronomen, partisipp, gerundium, infinitiv	<i>-ico, -illo, -ín/-ino, -ito, -ete, -ejo, -uelo</i>

Affektive suffikser, som diminutivssuffikser, skiller seg fra andre suffikstyper ved at de ikke forandrer grunnordets grammatiske kategori: *carta*[Subst], *cartilla*[Subst] – *pequeño*[Adj], *pequeñito*[Adj]. Siden de har fellestrekk med adjektivene (de forteller noe om substantivets art, de bøyes i kjønn og tall), og med adverbene (de kan gradere adjektiv og adverb), kunne diminutivssuffiksene kanskje klassifiseres som adjektiv og/eller adverb. Diminutivssuffikset har imidlertid noen karakteristika som adjektiv og adverb ikke har. Et suffiks som *\*-ico* danner for det første ikke et selvstendig ord. Dessuten er valøren disse suffiksene gir til grunnordet sterkt avhengig av konteksten, mens hvert adjektiv og adverb har en mer kontekstuavhengig valør. Adjektivet *pequeño* ‘liten’ har for eksempel færre valører enn suffikset *-illo*, som i tillegg til forminskning kan uttrykke flere affektive valører. Diminutivssuffikset kan altså hverken settes i bås med andre suffikser eller med ordklasser som adjektiv og adverb.

Selv om det ikke forandrer den grammatiske kategorien, har diminutivssuffikset stor betydning for grunnordets semantikk. Hovedproblemet når det gjelder diminutivssuffiksene, er deres funksjon i setningen. Diminutivssuffikset kan ikke bare modifisere det grunnordet det er festet til, men også andre ord i setningsleddet, eller i et annet setningsledd enn det det opptrer i (se avsnitt 3). Denne hypotesen skiller seg fra den tradisjonelle definisjonen, som går ut på at i enheten [grunnord + diminutivssuffiks] modifiserer suffikset det grunnordet det er heftet til.

Når det gjelder semantiske valører, synes Amado Alonso (1954) å mene at diminutivssuffikset nesten utelukkende kan gi affektiv valør, noe som ikke virker rimelig. Navnene diminutiv og augmentativ antyder jo at det i utgangs-

punktet dreier seg om forminskning og forstørring. Den nøytrale størrelsesvaløren kan være den grunnleggende, og denne valøren kan i sin tur ha dannet grobunn for (sekundære) affektvalører. Når romanfiguren Lazarillos bror flere ganger blir omtalt som *hermanico* (*Lazarillo*: 94, 95), er det naturlig, fordi han er mye yngre enn Lazarillo. Gjenstander som er mindre enn artens normale utgave, kan bli oppfattet som pussige eller sjarmerende av den grunn (for eksempel blir en halv seng omtalt som *camita* i *La vida del Buscón*: 24). På tilsvarende måte kan ting eller personer oppfattes negativt fordi de er mindre enn de ideelt sett burde være. Lazarillo omtaler for eksempel en vinkrukke med et diminutiv: *jarrillo* (*Lazarillo*: 99). Han er glad i vin, og ønsker seg rimeligvis en større krukke. Her ligger også den forminskende valøren under, mens valget av det lett pejorative suffikset *-illo* viser hvilken affektvalør vi har i tillegg. Ett og samme diminutivssuffiks kan, i tillegg til den forminskende, gi *forskjellige* affektive valører, samtidig som ulike suffikser kan gi samme valør. Man vet at den forminskende valøren var til stede i latin: CULTER ('kniv') – CULTELLUM ('liten kniv'). Imidlertid kunne også affektvalører leses ut av et diminutiv: MULIER 'kvinne' – MULIERCULA 'kvinnfolk, en stakkars kvinne' (Eitrem [1926] 1992).

## 1. SUBSTANTIV OG ADJEKTIV

Substantiv er den ordklassen som er hyppigst representert blant diminutivsgrunnordene. Diminutivenes valør ser ut til å følge et mønster styrt av grunnordets tilhørighet til en av kategoriene *animert* eller *ikke-animert* substantiv (Nilsen 1999: 84). Det vil si at diminutiver som betegner ikke-levende gjenstander gjerne har nøytral valør, mens diminutiver som betegner animerte gjenstander har en tendens til å få affektvalør. Dette har trolig sammenheng med det faktum at folk lettere kan ha den samme, nøytrale oppfatningen av en konkret gjenstand enn av for eksempel en person (Nilsen 1999: 87). Når det gjelder *hvilken* affektvalør man har i de enkelte (fortrinnsvis animerte) diminutivssubstantiver, ser det ut til å være bestemt av det man regner som suffiksets hovedvalør. Det ser for eksempel ut til at *-ito* lett kan gi en positiv valør (*mujercita* 'liten/kjær kone, kvinne'), mens *-illo* kan ha en pejorativ effekt på grunnordet (*mujercilla*, nedsettende om kvinne). Et suffiks som *-illo* har sannsynligvis en lett pejorativ valør uansett hvilket «animert» substantiv det står til. Både *mujercilla* og *chiquillo* (av *chico* 'gutt') kan betraktes som pejorative diminutiver. Adjektiv som beskriver levende vesener synes også å få en valør som stemmer med suffiksets generelle valør, her positiv: *tontito* (av *tonto* 'dum') – *guapito* (av *guapo* 'søt'). Forskjellige suffikser kan gi forskjellig



modifisering: *viejito* ('gammel og kjær') vs. *vejezuelo* ('stakkarslig og gammel'), av *viejo* 'gammel'.

Følgende diminutivssuffikser regnes hovedsakelig som pejorative: *-uelo*, *-illo* (som dog også kan gi positiv valør), *-ete* og *-ejo*. Suffiksene *-ito* og *-ico* gir oftest positiv valør. Ikke desto mindre kan selv et suffiks som *-ito* oppfattes pejorativt i visse kontekster. *Familiarcito* (*La vida del Buscón*: 36) brukes nedsettende om en fiktiv representant for Inkvisisjonen for å gjøre ham mindre truende, og *juguetoncita* (*ibid.*: 104) brukes pejorativt om en kvinne.

Når det gjelder adjektiv som i seg selv betyr 'liten', ser det ut til at diminutivssuffikset understreker adjektivets valør: *pequeñito* får samme valør som *muy pequeño* 'veldig liten'. Dreier det seg derimot om adjektiver som betegner noe stort, for eksempel *gordo* ('fet') – *gordito* ('lubben'), *grande* ('stor') – *grandecito* ('litt stor'), synes det som om diminutivssuffikset virker med forminskende valør, og dermed svekker innholdet i grunnordet. *Poquillo* og *poquito* (av *poco* 'litt') ser ut til å bety det samme til tross for at adjektivet er modifisert med forskjellige suffikser. Som oppsummering kan man sette opp følgende oversikt:

Tabell 2. Kvantitative adjektiver

Samme suffiks gir ulik modifisering	<i>gordito</i> vs. <i>pequeñito</i>
Ulikt suffiks gir samme modifisering	<i>poquillo</i> – <i>poquito</i>

Tabell 3. Animerte substantiver og adjektiver om levende vesener

Samme suffiks gir samme modifisering	<i>mujercilla</i> – <i>chiquillo</i> <i>tontito</i> – <i>guapito</i>
Ulikt suffiks gir ulik modifisering	<i>mujercilla</i> vs. <i>mujercita</i> <i>viejito</i> vs. <i>vejezuelo</i>

Hvis alle diminutivssuffikser grunnleggende er forminskelselementer, kan det forklare hvorfor suffikser som vanligvis er positive, i visse kontekster kan få den motsatte valør og omvendt. Den felles forminskelsesvaløren kan da fungere som bro mellom de ulike affektvalørene.

## 2. ANDRE ORDKLASSER

Spesielt for spansk er adverb, pronomener og verb i diminutiv (Náñez Fernández 1973: 37). Adverb i diminutiv kan, som adjektivene, få forsterkende valør: I *cerquilla* er det snakk om en kortere avstand enn i *cerca*, som i seg selv betyr ‘nær’. Vi ser altså at den forsterkende funksjonen *-illo* har til *cerca* gir seg utslag i forminsking av den i utgangspunktet korte avstanden. På samme måte som med de kvantitative adjektivene, kan det synes som om grunnordet bestemmer diminutivets valør. *Lejitos* betyr ikke nødvendigvis ‘veldig langt borte’, men også ‘ikke så langt borte’, dvs. egentlig ‘nokså nær’. Når adverbene betegner store avstander, kan det derfor se ut til at suffikset virker forminskende. Adverb er ubøyelige, og diminutivet lages ofte ved hjelp av infiks: *cerca* – *cerquilla*, *lejos* – *lejitos*.

Også ved verb kan diminutivet realiseres som et infiks: *llorar* (‘gråte’) – *lloriquear* (‘smågråte, sutre’), her med forminskende valør. Gerundium har, i kraft av sin adverbiale natur, lett for å ta diminutiv: *corriendito* betyr ‘småløpende’ (av *corriendo* ‘løpende’), og forteller hvordan en handling foregår: *Llegó corriendito* (‘Han/hun/den kom småløpende’). Partisippene er adjektiviske verbalformer, og oppfører seg som adjektiver når de får diminutivssuffikser.

Når det gjelder pronomen, synes de å kunne plasseres i kategorien «ord som betegner levende vesener, hvor ett og samme suffiks gir grunnordet samme valør uavhengig av grunnordets art» (cf. *mujercita*, *chiquito*, *viejito*, *ellita*, alle med positiv valør).

## 3. SUFFIKSETS PLASSERING I SETNINGEN

Man kan tenke seg at kjernen i et setningsledd får et diminutivssuffiks heftet til seg som i stedet kunne stått til et annet element i setningsleddet, for eksempel til en adjektivbestemmelse: *pobre ellita* – *pobrecita ella* (begge: ‘stakkars henne’). Her, og i et eksempel med partisipp, *Muerto el perrito...* – *Muertito el perro...* (begge: ‘Da den stakkars/lille hunden var død...’), ser det ikke ut som om suffikset modifierer (bare) det ordet det er heftet til. Man kan kanskje si at diminutivssuffikset settes til et element i et setningsledd for å modifisere det semantiske innholdet i (deler av) setningsleddet. Dette holder imidlertid heller ikke. I eksemplet *El pobre está muy cansadito* er *cansadito* predikativ til subjektet *el pobre*. Suffikset *-ito* modifierer nok heller kjernen i *el pobre* enn predikativet *cansado*. Setningen betyr derfor ikke nødvendigvis ‘Stakkaren er småtrøtt’, men heller ‘Den lille stakkaren er trøtt’. Siden predikativet modifierer subjektet, er det ikke urimelig at også et diminutivssuffiks som er

plassert i predikativet, kan modifisere subjektet. Gooch (1967: 16) bruker det litt upresise begrepet transferens. Med det menes nok at suffikset ikke behøver å henge sammen med det ledd det modifiserer.

#### 4. FONOSYMBOLISME

Begrepet fonosymbolisme introduseres av Malkiel (1990), og indikerer at det er en sammenheng mellom fonetikk og semantikk. Den fremre, trange vokalen /i/ skulle etter min mening være det element som indikerer forminskelse i et diminutivssuffiks. Uttalen av /i/ krever jo smal åpning mellom leppene og lite hulrom i munnen, mens /o/ fordrer større leppe- og munnhuleåpning. De øvrige lydene i suffiksene (her i fete typer: *-ico*, *-ito*, *-illo*, *-ino*) gir kanskje de sekundære, affektive valørene. De affektive valørene trer i kraft når konteksten krever det. Siden hvert suffiks ikke kun har én affektiv valør, er det mulig å erstatte ett suffiks med et annet uten fare for misforståelse. Suffikset *-illo* (av lat. -ELLU, for øvrig også med en fremre vokal) skulle, hvis dette stemmer, uttrykke 1) liten størrelse, 2) affekt, med *vekt* på det pejorative.

Corominas (1998) kommer inn på dette temaet i sin kommentar til adjektivet 'liten', som i romanske språk har det til felles at det begynner på *p*- og gjerne inneholder en fremre vokal:

##### *pequeño*

[...] Pertenece a la vasta colección de expresiones romances de la idea de pequeñez (it. piccolo, piccino, fr. petit, sardo pithinnu, gascón pouninn, etc.) constituidas todas ellas por una p inicial, seguida, por lo común, de vocal aguda [min utheving], otra oclusiva sorda y la terminación -INNU [...].

Dette tyder på at det kan være en større sammenheng mellom fremre, trange vokaler og idéen om forminskning. Tilsvarende kan det se ut som om lyden /o/ har med forstørrelse å gjøre (lyden er representert i augmentative suffikser som *-ote* og *-on*). I så tilfelle må det være en sammenheng mellom bakre lyder og forstørrende valør på den ene siden, og fremre lyder og forminskende valør på den annen. Sekundært kan det være en sammenheng mellom forstørring og pejorativitet. Slik kan diminutivssuffiksene generelt (om enn ikke alltid) oppfattes som affektive ledd med positiv valør, mens augmentativene lett kan oppfattes som pejorative.

## 5. LEKSIKALISERING

Enkelte diminutiver (som gjerne betegner gjenstander) er blitt leksikalisert på et tidlig tidspunkt. Diminutivet kan bli leksikalisert som det generelle navn på en gjenstand. Slik var det med forholdet mellom grunnordet CULTER ('kniv') og diminutivet CULTELLUM på latin (>sp. *cuchillo* 'kniv'). Skriftspråket, som danner grunnlaget for ordbøkene, er mer konservativt enn det talte språk, slik at et diminutiv antagelig må regnes for leksikalisert *før* det brukes med den bestemte betydningen i en skriftlig kilde.

I moderne spansk er *-ito* meget frekvent, slik *-illo* var det i gullalderen. Andre suffikser ser ikke ut til å være særlig godt representert noen gang. Det gjelder for eksempel *-ejo*. Fysiologisk sett krever ikke uttalen av et suffiks som *-ito* like mye energi som uttalen av *-ejo*. I de to første er flertallet av lydene konsentrert til den fremre delen av munnhulen, mens *-ejo* i moderne spansk uttale krever en kombinasjon av fremre /e/, dorso-velar frikativ og bakre /o/. I gammelspansk brukes den stemte lamino-postalveolare frikativ, som er relativt energikrevende å uttale. Hvis forminskningssuffikset blir tydeligere jo trangere vokalen er, er det ikke urimelig at (*-ejo*) som forminskningssuffiks blir forkastet til fordel for suffikser som inneholder /i/. Dessuten er det trolig at det suffikset som i et gitt tidsrom rammes mest av leksikalisering, er et suffiks som er meget frekvent i dette tidsrommet. Det kan i sin tur forklare hvorfor suffiksene henholdsvis kommer «på moten» eller blir forkastet. Et suffiks som dominerer i en gitt periode, vil også bidra til mange leksikaliseringer i denne perioden, slik at det ikke lenger blir like produktivt. Suffikset blir derfor kanskje forkastet til fordel for et annet (*-illo* erstatter *-uelo* i overgangen fra middelalder til gullalder, mens *-ito* er mest brukt i moderne spansk). Dermed kan leksikaliseringstidspunktet for diminutiv med ulike suffikser fortelle noe om suffiksbrukens diakroni.

Enkelte grunnord og suffikser «passer ikke sammen» fonetisk sett. Man har således ikke hele menyen av suffikser å velge fra når man skal modifisere visse grunnord. Suffikset *-ejo* kan for eksempel ikke brukes sammen med *gente* ('folk'): \**genteja* (Lang, 1992: 164). Dessuten kan det suffikset man opprinnelig ønsker (for eksempel *-illo*) til et gitt grunnord (for eksempel *libro*), være opptatt, i den forstand at det allerede danner et leksikalisert diminutiv med grunnordet. *Librillo* er bl.a. leksikalisert som 'bunke sigarettpapir'. Det kan derfor føre til misforståelser hvis man prøver å bruke *-illo* til *libro* for å uttrykke affektiv valør. Vil man uttrykke affekt, er man derfor på tryggere grunn om man velger et suffiks som ikke danner et leksikalisert diminutiv med grunnordet. Det flere forfattere ikke synes å ta stilling til, er hva som skjer etter en slik erstatning av ett suffiks med et annet. Det er imidlertid sannsynlig at et

tilgjengelig suffiks overtar det opprinnelig ønskede suffiksets valør. Suffikset *-ejo* gir pejorativ valør, men vil for eksempel det erstattende *-illo* (*gentecilla*) være pejorativt nok? I så fall styrker dette inntrykket av at ett og samme suffiks kan gi rom for flere valører. I *-illos* tilfelle vil man ha grader av affektivitet fra ganske positivt til rent pejorativt. Den spesifikke valør i hvert suffiks ser ut til å svekkes, og vi får en situasjon der flere ulike suffikser kan uttrykke omtrent det samme, i en gitt kontekst. Denne tendensen blir styrket av leksikaliseringprosessen. Jo flere diminutiver som leksikaliseres, desto flere tilfeller av grunnord som mangler diminutivmulighet med visse suffikser. Hvis det er slik at et diminutiv egentlig uttrykker en forminskende valør (og at den eventuelle affektive valør er sekundær), kan det være forklaringen på at suffiksene så lett kan erstatte hverandre.

### 6. SOSIOLINGVISTISKE FORHOLD

Diminutiv er et fenomen som ikke hører det formelle stilnivået til. Foruten i direkte tale finner man derfor diminutiver i tekster som forsøker å gjengi det muntlige språket. I spansk gullalder, som jeg tok for meg i min hovedoppgave (Nilsen 1999), inneholder særlig *pikareskromanene* mange diminutiver. Slike romaner handler om en såkalt *pícaro*, en rampegutt, tigger og småkjeltring som ofte tjener adelige og geistlige herrer. Her ligger altså forholdene til rette for å finne både muntligpreget og mer formelt språk (representert ved henholdsvis *pícaroene* og herrene). Ganske riktig er diminutiv overrepresentert i *pícaroens* språk (Nilsen 1999: 90-91), men er også tilstede når herrene taler om eller til sine tjenere:

V. m. me perdone, que por Dios que le tenía, hasta que supe su nombre, por bien diferente de lo que es; que no he visto cosa tan parecida a un criado que yo tuve en Segovia, que se llamaba **Pablillos** [min utheving], hijo de un barbero del mismo lugar (*La vida del Buscón*: 94).

De tre måtene herren refererer til Pablos på har alle med hans lave rang å gjøre: *criado* ('tjener'), *Pablillos* (diminutiv av navnet *Pablos*) og *hijo de un barbero* ('sønn av en barberer').

Man kan imidlertid også bruke diminutiv om og til vesener som står over en selv på rangstigen. Hvis diminutivene grunnleggende er forminskelses-elementer, kan man redusere truende personer til håndterbare størrelser ved å om- eller tiltale dem i diminutiv. Diminutivet får da gjerne en pejorativ valør i tillegg til, eller i stedet for, den forminskende. Et eksempel er når Pablos bruker

diminutivet *familiarcito* (*La vida del Buscón*: 36) om en for ham fryktinngytende (om enn fiktiv) representant for Inkvisisjonen. Den generelle tendensen ser ut til å være at «udannede» personer som *pícaro*ene krydrer sitt språk med muntlige elementer som diminutiver, mens personer av høy rang helst bruker diminutiv om og til lavklassepersoner (Nilsen 1999: 94).

Også kvinners og menns bruk av diminutiv er interessant. Kvinner har tradisjonelt hatt mye med barneoppdragelsen å gjøre, og har i den forbindelse hatt lett for å ty til diminutiver. De ser kanskje situasjoner fra barns synsvinkel, og faller således for fristelsen til på barnas vegne å redusere skremmende vesener til hyggeligere proporsjoner (Gooch 1976: 3). Dessuten kan diminutiv brukes for å lokke barna til å lystre, og for å innynde seg hos barna. Det er ikke dermed sagt at kvinner generelt bruker flere diminutiver enn menn gjør. Noen vil si at menns språk er mindre korrekt enn kvinners. Bruk av inkorrekt, og dermed innovativt, språk blir sett på som et maskulint og aggressivt trekk (Trudgill 1974: kapittel 4). Et slikt uvørent språk inneholder gjerne mange muntlige elementer, som for eksempel diminutiv.

## 7. KONKLUSJON

Tidligere har man i hovedsak studert hvilken valør diminutivssuffikset gir til grunnordet. Det er sannsynlig at diminutivssuffiksene i utgangspunktet er forminskelseselementer, og at dette har sammenheng med lyden /i/, som gir assosiasjoner til litenhet. Tradisjonelt har man betraktet hvert suffiks som et element med noe snever valør. Suffikser kan imidlertid i en gitt kontekst uttrykke en annen valør enn man forventer. Det virker derfor som om den affektive valøren er sekundær og ikke-obligatorisk, slik at ulike suffikser kan «vikariere» for hverandre når det er nødvendig. Konteksten må i hvert tilfelle avgjøre om diminutivet har forminskende eller affektiv valør, eller begge deler, og i den forbindelse kan sosiolingvistiske forhold være til hjelp. Syntaktisk sett er det et poeng at suffikset ikke alltid synes å modifisere kun det grunnordet er festet til, men også (eller i stedet) andre ord i samme eller andre setningsledd.

BIBLIOGRAFI

- Alonso, A. 1954: «Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos» i *Estudios Lingüísticos, temas españoles*, Madrid: Gredos.
- Corominas, J. 1998: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos.
- Eitrem, S. [1926]1992: *Latinsk grammatikk*, Oslo: Aschehoug.
- Gooch, A. 1967: *Diminutive, augmentative and pejorative suffixes in modern Spanish*, London: Pergamon Press.
- Hanssen, J. S. Th. 1951: *Latin diminutives, a semantic study*, Bergen: A.S John Griegs Boktrykkeri.
- Hasselrot, B. 1957: *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes*, Uppsala: Almqvist & Wiksells.
- Jaeggli, O.S. 1980: "Spanish diminutives" i *Contemporary studies in Romance languages*, Indiana: Indiana Linguistics Club.
- Lang, M. F. 1992: *Formación de palabras en español*, Madrid: Cátedra.
- Lazarillo de Tormes* (ukjent forfatter), ed. Alberto Blecua 1993, Madrid: Castalia.
- Malkiel, Y. 1990: *Diachronic problems in phonosymbolism*, Amsterdam: Benjamins.
- Náñez Fernández, Emilio 1973: *El diminutivo*, Madrid: Gredos.
- Nilsen, M. M. 1999: *Diminutiv i de pikareske romaner Lazarillo de Tormes og La vida del Buscón*, upublisert hovedoppgave, Universitetet i Oslo.
- Quevedo, F. 1982: *La vida del Buscón*, ed. Fernando Lázaro Carreter, Barcelona: Planeta.
- Trudgill, P. 1974: *Sociolinguistics – an introduction*, Middlesex: Penguin.
- .

# LES PRONOMS PERSONNELS CHEZ FLAUBERT DANS LA PERSPECTIVE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMPERSON- NALITÉ

Claire Thévenin

Je présenterai dans les pages qui suivent les lignes directrices de mon projet de thèse. Le but de mon travail est de montrer l'originalité de l'emploi des pronoms personnels chez Flaubert, cet emploi constituant un trait caractéristique non négligeable du style de l'écrivain. Cette originalité de l'emploi du pronom naît de l'ambiguïté concernant l'attribution d'un référent au pronom personnel. Cette ambiguïté n'est évidemment pas systématique, mais elle touche à différents types de pronoms personnels ainsi qu'à différents types d'emploi du pronom personnel. Je m'appliquerai dans un premier temps à systématiser ces différents types de réalisation de l'ambiguïté.

Dans un deuxième temps je montrerai qu'on peut associer un tel emploi des pronoms personnels à une esthétique de l'impersonnalité chez Flaubert. Celui-ci revendique lui-même une telle esthétique dans les textes de sa correspondance, textes qui sont l'occasion pour lui de se prononcer sur son œuvre et sur l'art en général. Je m'attacherai alors, suite à l'étude de l'emploi des pronoms personnels que j'aurai faite, à redéfinir la notion d'esthétique de l'impersonnalité en partant de la notion de personne.

J'examinerai aussi si l'on peut associer tout élément du texte témoignant d'une polyphonie à cette même esthétique de l'impersonnalité.

## FLAUBERT SAVAIT-IL ÉCRIRE?<sup>1</sup>

En mars 1920, Proust publie dans *La Nouvelle Revue Française* un article du titre de «A propos du "style" de Flaubert». Il répond à Albert Thibaudet qui affirme, dans «Le style de Flaubert», publié quelques mois plus tôt dans la revue du même titre:

... Flaubert n'est pas un grand écrivain de race et la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature même.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dans les années 20, Louis de Robert initie une polémique sur la question dans l'article «Flaubert écrivait mal», dans *Rose Rouge*, Août 1919. Cf. Douglas W. Alden, «Proust and the Flaubert controversy», *Romanic Review*, vol. XXVIII, 1937, pp. 230-240.



Thibaudet n'est cependant pas le seul à douter du don de Flaubert à écrire le français. Les deux articles s'inscrivent dans le cadre d'une polémique défrayant la critique au début des années vingt. Mais déjà en 1899 Emile Faguet critique la langue du romancier dans son *Flaubert*, un livre sur l'homme et l'œuvre. Il déplore que la correspondance de celui-ci «fourmille de fautes de français»<sup>3</sup> et que la même chose vaille pour l'œuvre romanesque. Il illustre son affirmation à l'aide d'une longue liste de fautes tirées de *Madame Bovary* qu'il commente. Les exemples suivants nous donnerons une idée du type de fautes qu'il reproche à Flaubert:

– déformation des expressions figées:

«Dans l'assoupissement de sa conscience, elle prit même *les répugnances du mari* [cela veut dire ses répugnances à l'endroit du mari] pour des aspirations vers l'amant»,

«“cette célébrité sentimentale ne laissait pas *que* de ...”, locution tout à fait vicieuse, quoiqu'elle ait pris quelque autorité depuis cinquante ou soixante ans ... »,

– imprécision du terme:

«Elle se rappelait l'échéance des billets, *obtenait des retards*.» (Il faudrait dire «obtenir un délai supplémentaire», mon commentaire).

– emploi d'expressions dialectales francisées:

« ... au dîner, par savoir-vivre, elle affecta quelque répugnance. Mais comme *il la reforçait*, elle se mit résolument à manger.»<sup>4</sup> (*Reforcer* est une expression dialectale pour *encourager*, mon commentaire).

Thibaudet, vingt ans après Faguet, se montre bien peu original dans sa critique: les exemples de fautes qu'il mentionne sont pris à celui-ci et sa critique porte sur les mêmes points. Comme on le voit dans la citation ci-dessus, Thibaudet insiste sur la question de l'écriture comme résultat d'un patient travail artisanal plutôt que d'un don naturel. Là encore il répète Faguet qui écrivait:

Il n'écrivait pas bien naturellement. (p. 147)  
ou encore

Le bon style et la langue correcte ne lui était pas naturels. (p. 148)

---

<sup>2</sup> Albert Thibaudet, «Le style de Flaubert», *Nouvelle Revue Française*, 1er décembre 1919, dans *Marcel Proust sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, Éditions Complexe, Paris, 1987, p. 155.

<sup>3</sup> Emile Faguet, *Flaubert*, Librairie Hachette, Paris, 1922 (première éd. 1899), p. 147.

<sup>4</sup> *Op. Cit.*, pp. 148-150.

### LA GRAMMAIRE, LA BEAUTÉ ET L'ART

Proust à son tour se penche sur la langue de Flaubert. Il accorde qu'«un bon élève, chargé de relire les épreuves de Flaubert, eût été capable d'en effacer bien des fautes»,<sup>5</sup> mais ce n'est selon lui pas l'essentiel quant à la langue de Flaubert. Ce à quoi il faut s'arrêter, c'est à une «beauté grammaticale ... qui n'a rien à voir avec la correction ... Peut-être cette beauté pouvait tenir parfois à la manière d'appliquer certaines règles de syntaxes». <sup>6</sup> Selon Proust, c'est grâce à son emploi particulier de la grammaire que Flaubert crée une nouvelle manière de voir le monde:

J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traité de peu doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur.<sup>7</sup>

Proust donne dans son article une analyse détaillée des catégories grammaticales qu'il énumère, ainsi qu'il donne des exemples de l'emploi particulier que Flaubert fait de ces catégories. Il commente ensuite l'effet produit sur le texte et attribue une fonction à ces particularités grammaticales. Il conclut que ces déviations stylistiques créent une impression de solidité, d'homogénéité et de continuité ainsi qu'un rythme et une musicalité dans le texte.<sup>8</sup>

### PROUST MONTRE LA VOIE

La contribution de Proust relève sans aucun doute le niveau du débat autour de la question de la langue chez Flaubert à cette époque, en même temps qu'elle indique des directions nouvelles à la recherche flaubertienne. Prenons comme exemple l'analyse que fait Proust des temps du passé. Il déduit de l'emploi que

---

<sup>5</sup> *Contre Sainte-Beuve*, «A propos du "style" de Flaubert», Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1971, p. 587.

<sup>6</sup> *Op. Cit.*, p. 587.

<sup>7</sup> *Op. Cit.*, p. 586.

<sup>8</sup> *Op. Cit.* : «l'étroite, l'hermétique continuité du style», p. 588 ; «cette vision continue, homogène», p. 589 ; «Le grand rythme de Flaubert», p. 591 ; «on sent le besoin de la solidité», «pour maçonner ces phrases compactes», p. 593 ; «Les phrases lancées par son «gueuloir» avaient le rythme régulier de ces machines qui servent à faire les déblais», p. 594 ; «ces changements de temps.... Le premier, il les met en musique», p. 595.

fait Flaubert de l'imparfait aussi bien dans le discours indirect libre que dans le récit en général qu'il contribue à créer une impression de continuité et d'homogénéité dans le texte: «cet éternel imparfait, composé en partie des paroles des personnages que Flaubert rapporte habituellement en style indirect pour qu'elles se confondent avec le reste».<sup>9</sup> Ceci contribuerait donc à la création de «ce grand *Trottoir roulant* que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, indéfini».<sup>10</sup> L'analyse de l'imparfait sera plus tard un thème de la recherche flaubertienne.<sup>11</sup> L'indirect libre, auquel Proust fait ici allusion, sera aussi l'un des thèmes les plus étudiés dans le cadre des études stylistiques des textes de Flaubert. De plus, on remarquera qu'on peut comparer l'importance des analyses du discours indirect avec celle des analyses du point de vue dans le cadre des études narratives. Ceci ne nous surprendra pas dans la mesure où il s'agit dans les deux cas d'étudier le passage complexe du narrateur au personnage.

#### INDIRECT LIBRE ET CHANGEMENT DE POINT DE VUE OCCASIONNANT UNE AMBIGUÏTÉ

L'extrait de *Madame Bovary* que voici illustrera bien la complexité du phénomène de dissonance que créent les deux voix qui se donnent à entendre dans les passages à l'indirect libre:

Est-ce que cette misère durerait toujours? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses! Elle avait vu des duchesses à la Vaubeyssard qui avaient la taille plus lourde et les façons plus communes, et elle exécrait l'injustice de Dieu; elle s'appuyait la tête aux murs pour pleurer; elle enviait les existences tumultueuses, les nuits masquées, les insolents plaisirs avec tous les éperduments qu'elle ne connaissait pas et qu'ils devaient donner.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Op. Cit.*, p. 590.

<sup>10</sup> *Op. Cit.*, p. 587.

<sup>11</sup> Gérard Genette, «Silences de Flaubert», *Figures I*, Seuil, 1966, pp. 223-243; Claude Perruchot, «Le style indirect libre et la question du sujet dans *Madame Bovary*», *La production du sens chez Flaubert*, 10/18, 1975, pp. 253-274, Michèle Hirsh, «L'éternel imparfait» dans *La description, Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon*, Presses universitaires de Lille, 1981, pp. 45-59 ; Guy Larroux, «Grammaire d'un paragraphe flaubertien», *Poétique* no 76, Seuil, Paris, 1988, pp. 475-487.

<sup>12</sup> *Madame Bovary*, Édition Folio Classique, 1972, Ch. 9, I, p. 102.

N'est-ce pas la voix d'Emma que nous entendons dans les deux premières phrases ? N'est-ce pas sa complainte qui est rendue avec ses propres mots quand elle se demande si le malheur la laissera jamais en paix ? Bien sûr, les expressions qu'elle emploie sont extraites d'un registre du langage de tout le monde, ce sont des clichés consacrés par l'usage familial. De cette manière on peut dire que l'auteur intègre aussi la voix de la collectivité dans son texte, mais je laisserai ici ce problème (déjà longuement débattu ailleurs) de côté, et j'attribuerai avant tout ces paroles à Emma. Quand à la troisième phrase s'achevant par une exclamation, on peut aussi croire aussi que c'est Emma qui compare sa destinée à celle d'autres femmes supposées heureuses. De plus, on relèvera aussi dans cette phrase l'expression cliché «en valoir un/une autre», qui est tout à fait dans le ton des deux premières phrases. Mais est-ce Emma ou le narrateur qui poursuit la comparaison dans la phrase suivante ? On ne peut pas exclure le fait que ce soit Emma et non Flaubert narrateur qui conclut que le bonheur est une variante de la grâce de la taille ou de la noblesse des façons. C'est pourtant bien au narrateur qu'il faut imputer l'ironie créée par le choix des termes du texte,<sup>13</sup> et c'est assurément la voix du narrateur omniscient qui nous apprend le sentiment du personnage envers Dieu dans la dernière période de la phrase.

Je pense avoir donné une idée des grands problèmes que soulève une analyse du discours indirect libre. Ce ne sont cependant pas ces problèmes qui nous intéresseront dans l'immédiat. Je voulais avant tout grâce à cet extrait illustrer l'ambiguïté que provoque la présence ou la sensation de la présence de plusieurs voix dans le texte. Cette ambiguïté a pour sa part rapport à mon propos, dans la mesure où elle touche aux sources d'énonciation, aux

---

<sup>13</sup> Voir à ce sujet Erich Auerbach, *Mimemis*, Gallimard, 1968, p. 480. «...jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes...» (*Madame Bovary*, II, ch. XII). Auerbach, s'il accepte que nous ayons là le point de vue d'Emma, nous met en garde de ne pas prendre ce passage pour un exemple de discours indirect vécu (*erlebte Rede*). C'est Flaubert qui en dernier lieu transpose les «innombrables impressions confuses» de son héroïne d'une «main ordonnatrice ... qui synthétise la confusion psychologique et l'oriente dans le sens où elle se dirige d'elle-même, dans le sens «aversion de Charles Bovary». Les expressions «doigts carrés», «esprit lourd» et «façons communes» sont néanmoins pour moi des expressions consacrées qui appartiennent au registre des clichés langagiers qui constituent le discours d'Emma. Que ce soit le narrateur qui se charge de choisir et d'organiser ces termes ne change rien au fait que ces mots sont la trace d'une énonciation autre. Il se produit donc ici aussi une dissonance due à la présence de plusieurs voix, même si nous n'avons pas strictement affaire à un cas de discours indirect libre.

«personnes»<sup>14</sup> auxquelles on peut attribuer ces voix et que l'on perçoit comme différenciables.

Je donnerai maintenant un exemple du changement de point de vue, technique narrative qui elle aussi a trait à cette ambiguïté provoquée par la représentation d'une perception que l'on peut attribuer à deux «personnes» différentes, celle du personnage ou celle du narrateur/auteur. Dans l'extrait suivant, quand passe-t-on du point de vue du narrateur à celui de Charles? Qui regarde quoi?

Dans les beaux soirs d'été, à l'heure où les rues tièdes sont vides, quand les servantes jouent au volant sur le seuil des portes, il ouvrait sa fenêtre et s'accoudait. La rivière, qui faisait de ce quartier de Rouen comme une ignoble petite Venise, coulait en bas, sous lui, jaune, violette ou bleue, entre ses ponts et ses grilles. Des ouvriers, accroupis au bord, lavaient leurs bras dans l'eau. Sur des perches partant du haut des greniers, des écheveaux de coton séchaient à l'air. En face, au-delà des toits, le grand ciel pur s'étendait, avec le soleil rouge se couchant. Qu'il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la hêtraie ! Et il ouvrait les narines pour respirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui.<sup>15</sup>

Cet extrait commence comme une réminiscence, un souvenir réactualisé à travers une perception ancienne renouvelée (la tièdure des rues les soirs d'été). C'est ici Flaubert qui est à la source du souvenir qui va servir d'arrière-plan à la scène dans laquelle Charles se met à sa fenêtre avec vue sur la rivière. Nous connaissons déjà ces fenêtres que les personnages du roman ouvrent sur un paysage qu'ils regardent sans le voir vraiment.<sup>16</sup> C'est Charles qui se trouve face à ces lieux familiers, mais c'est Flaubert le rouennais qui connaît ce quartier et opère la comparaison avec Venise; c'est lui qui ensuite peint le tableau qu'il crée avec les couleurs déversées par les teintureries. C'est lui aussi qui de façon emphatique décrit le ciel et le soleil couchant. Mais Charles, à sa fenêtre, ne voit-il pas cette scène ? Il la voit sans la voir. Ce que nous donne à savoir le discours indirect libre à la fin de l'extrait, c'est qu'il pense aux lieux de son enfance, à un «là-bas» qui le pose en absent par rapport à la scène décrite. Il regarderait donc plutôt en lui-même, lui aussi tourné vers un souvenir

---

<sup>14</sup> J'emploierai le mot «personne» dans cette présentation de mon travail, sans discuter plus avant la notion, dans l'attente du choix d'un terme plus approprié si possible, ou dans l'attente d'une justification raisonnée du terme de «personne».

<sup>15</sup> *Op. Cit.*, Ch. 1, I, p. 31/32.

<sup>16</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, «Les fenêtres et la vue plongeante», José Corti, 1962, pp. 123-131.

des lieux familiers qui pour lui ne sont pas attachés à la ville mais à la hêtraie des lieux campagnards où il a grandi. Le mouvement qui le porte vers cet au-delà de l'intériorité est le même mouvement que celui de son regard vers le ciel et l'horizon, «*au-delà* des toits». «*Là-bas*» qui appartient à la période suivante au discours indirect libre et qui donc renvoie à la vision de Charles fait écho à l'«*au-delà*» de la description du narrateur. Ce serait donc ce point de mire éloigné contenu dans les deux termes «*au-delà*» et «*là-bas*» qui fonctionnerait comme le pivot des deux visions séparées: celle du narrateur, allant du quartier de Rouen vers l'au-delà de l'horizon, celle du personnage dont le regard ouvert sur le vide se porte à l'horizon et se retourne vers une intériorité.

Je n'ai nulle prétention, dans ce commentaire de l'extrait ci-dessus, de donner une analyse stricte et exhaustive du changement de point de vue. Ma seule ambition ici, ainsi que dans le commentaire de l'extrait précédent, est d'attirer l'attention sur l'ambiguïté au niveau de la personne responsable de la perception. Ces deux extraits de *Madame Bovary* illustrent comment le discours indirect libre et le changement de point de vue sont à l'origine d'une ambiguïté par rapport à la «personne» dans le texte.

Autre remarque à faire: les deux phénomènes textuels supposent deux points de départ différents quant au domaine d'étude auxquels ils appartiennent. La polyphonie et la problématique de l'énonciation pour le discours indirect libre et l'approche narratologique pour le point de vue. Nous verrons dans ce qui suit que l'étude des pronoms personnels chez Flaubert suppose aussi des approches appartenant à des domaines différents selon les types de pronoms qui seront étudiés.

### ETUDES STYLISTIQUES DE FLAUBERT

Le critique Guy Larroux, dans un article de 1988, exprime sa surprise quant au petit nombre d'études stylistiques des textes de Flaubert <sup>17</sup>. Il explique cette carence en rappelant le marasme dont est victime la stylistique pendant les années soixante, période où cette science est accusée de n'être pas suffisamment scientifique car n'étant pas en mesure de définir suffisamment ni son objet ni sa méthode:<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> «Grammaire d'un paragraphe flaubertien», *Poétique* no 76, Seuil, Paris, 1988, pp. 475-487.

<sup>18</sup> Voir à ce sujet Jean Mourot, «Stylistique des intentions et des effets», *CAIEF Littérature et stylistique*, mars 1964, no 16, soc. d'éd. «Les Belles Lettres», Paris.

On doit s'étonner du peu de place que tiennent les études de style proprement dites dans la connaissance d'un écrivain dont la réputation d'artiste, de styliste et d'ouvrier de la langue est pourtant si bien établie qu'elle est au premier rang des idées reçues de la critique sur Flaubert. Sans préconiser forcément le retour à une discipline (la stylistique) quelque peu déconsidérée aujourd'hui qu'études littéraires et linguistique se sont de nouveau séparées et repliées sur leur domaine propre<sup>19</sup> ...

Mais on assiste aujourd'hui à un renouveau de l'approche stylistique. Je vais mentionner dans ce qui suit quelques travaux qui abordent les textes de Flaubert à travers leur aspect linguistique. Je présenterai tout d'abord un groupe de chercheurs scandinaves, chercheurs en littératures et chercheurs en linguistique, qui mettent leur travail en commun dans le cadre d'un projet sur la polyphonie. Le groupe travaille à développer la notion de polyphonie ainsi que l'appareil conceptuel qui y est rattaché. Ils se basent sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine et ceux d'Oswald Ducrot qui permettent une compréhension non seulement littéraire, mais aussi linguistique de la notion. Et c'est bien les textes de Flaubert dont le groupe s'est servi le plus dans le cadre de leurs études.<sup>20</sup>

Ces articles se consacrent non seulement à l'étude de l'indirect libre mais ils abordent aussi d'autres aspects linguistiques du texte littéraire. On soulignera

---

<sup>19</sup> ««On est arrivé à une situation bien décevante : un champ de décombres où l'on ne fait plus de stylistique que par provocation, ou par défaut, ou par substitution.» (Georges Molinié, *Eléments de stylistique française*, PUF, 1986, p. 9)

<sup>20</sup> 1. Coco Norén, «L'argumentation par autorité dans les répliques de *Madame Bovary*», *Polyphonie – linguistique et littéraire, Lingvistisk og litterær polyfoni*, No1, avril 2000, Les polyphonistes scandinaves.  
2. Katherine Sørensen Ravn Jørgensen, «Etudes stylistiques du discours de "l'autre" dans *Madame Bovary*», *Polyphonie – linguistique et littéraire, Lingvistisk og litterær polyfoni*, No1, avril 2000, Les polyphonistes scandinaves.  
3. Henning Nølke og Michel Olsen, «Noter om lingvistisk og litterær polyfoni og MAIS hos Flaubert», *Polyphonie – linguistique et littéraire, Lingvistisk og litterær polyfoni*, No1, avril 2000, Les polyphonistes scandinaves.  
4. Helge Vidar Holm, «Monologue intérieur ou style direct libre? Approche axiologique d'un exemple de *Madame Bovary*», Section polyphonique in *Actes du XIVe Congrès des romanistes scandinaves*, 2000  
5. Kathrine Sørensen Ravn Jørgensen, «Analyse stylistique et polyphonique du connecteur MAIS dans la narration flaubertienne», Section polyphonique in *Actes du XIVe Congrès des romanistes scandinaves*, 2000.  
6. Henning Nølke, Michel Olsen, «DONC, pour conclure. Polyphonie et style indirect libre: analyses littéraire et linguistique», Section polyphonique in *Actes du XIVe Congrès des romanistes scandinaves*, 2000.

que c'est quand même l'aspect polyphonique de ces éléments linguistiques qui motive toutes ces études.

On mentionnera aussi l'ouvrage à but didactique d'Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, paru en 1993, où l'auteur propose des méthodes d'approche pour les textes littéraires basées sur l'analyse systématique de certains aspects linguistiques de ces textes. À plusieurs occasions, Herschberg Pierrot a recours aux textes de Flaubert pour illustrer comment l'analyse d'éléments linguistiques peut servir la compréhension du texte. Elle étudie entre autre le pronom «on» chez Flaubert ainsi que l'enchaînement des anaphores dans une perspective de la désignation, l'emploi de l'imparfait, de l'indirect libre et la ponctuation.

L'ambition commune à Herschberg Pierrot et aux chercheurs scandinaves travaillant sur la polyphonie est celle de développer des méthodes d'approches linguistiques pour les textes littéraires. Les textes de Flaubert s'avèrent être des plus propices dans le cadre d'un tel propos, ce qui renforce ma conviction sur le bien fondé d'une approche linguistique du littéraire chez Flaubert.

Mais voyons maintenant de plus près les études qui ont déjà été faites des pronoms chez Flaubert.

### STATE OF THE ART

Même si Proust remarque dès 1919 que l'emploi des pronoms chez Flaubert fait partie des particularités de la syntaxe qui selon lui renouvellent le roman, il y a très peu d'études de l'emploi des pronoms qui ont été faites à sa suite. Les études des pronoms chez Flaubert sont pour la plupart consacrées au problématique «Nous» inauguratif dans *Madame Bovary*: «Nous étions à l'étude ... » et au pronom personnel «on» que Flaubert emploie tant et plus.

*Madame Bovary* commence sous les augures d'un narrateur homodiegetique «nous», c.à.d. les élèves qui sont assis dans la salle d'étude - et dont le narrateur fait partie - et qui accueillent le *nouveau*, Charles Bovary. Puis «nous» disparaît totalement du récit qui se poursuit à la troisième personne, adoptant les points de vue alternatifs d'un narrateur omniscient, de différents personnages et aussi celui d'un «on» collectif - par exemple quand Emma se donne à Léon pour la première fois dans le fiacre qui effectue une course folle le long des rues de Rouen, scène qui est rendue à travers les yeux des bourgeois de la ville:



la lourde machine se mit en route ...

Et alors, sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda. *On* la vit à Saint-Pol, à Lescure, au mont Gargan, à la Rouge-Mare et place du Gaillardbois ...

Et sur le port, au milieu des camions et des barriques, et dans les rues, au coin des bornes, les bourgeois ouvraient de grands yeux ébahis devant cette chose si extraordinaire en province ... , *Folio Classique*, p. 317.

On peut cependant interpréter le «on» d'autre manière, ainsi que le montre de nombreuses études. Dans «On était au commencement d'avril» par exemple, on est tenté d'inclure le narrateur dans la collectivité impliquée.

Si le «on» et le «nous» ont donné lieu à maints commentaires, Francis Corblin, dans son article «Les désignateurs dans les romans»<sup>21</sup> est le seul, à ma connaissance, à reprendre les considérations de Proust sur l'emploi des pronoms chez Flaubert.

Proust remarque que Flaubert utilise souvent le pronom personnel de la troisième personne de manière à ce qu'il y ait ambiguïté quand à l'antécédent du pronom:

Ainsi dans la deuxième ou troisième page de *L'éducation sentimentale*, Flaubert emploie «il» pour désigner Frédéric Moreau quand ce pronom devrait s'appliquer à l'oncle de Frédéric, et quand il devrait s'appliquer à Frédéric pour désigner Arnoux. Plus loin le «ils» qui se rapporte à des chapeaux veut dire des personnes, etc.<sup>22</sup>

Cet emploi particulier du pronom personnel crée selon Proust un effet de continuité dans le texte. Je ne m'attarderai pas ici à commenter le passage de l'article qui traite des pronoms, mais j'insisterai sur deux points importants pour ma propre étude des pronoms. On constatera premièrement que Proust n'analyse pas l'ambiguïté qu'il souligne, ce que je m'attacherai à faire dans la première partie de mon travail, cette ambiguïté étant au centre de ma préoccupation. Je remarquerai en second lieu que le raisonnement qui amène Proust à conclure à un effet de continuité provoqué par cet emploi particulier des pronoms est un peu confus. Dans son article, Corblin lève la confusion et expose de manière très nette la relation entre l'emploi des pronoms et l'effet de

---

<sup>21</sup> Francis Corblin, «Les désignateurs dans les romans», *Poétique*, no 54, Seuil, 1983, pp.199-211.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, p. 588.

continuité. Je montrerai dans mon travail que l'ambiguïté que je viens de mentionner peut aussi être associée à cet effet de continuité.

Corblin analyse les chaînes référentielles dans *L'Éducation* ... et qualifie la désignation dans ce roman de désignation rigide, c'est à dire que la référence au personnage est dans la majeure partie des cas effectuée à travers un nom (Frédéric, Mme Arnoux) ou un pronom de troisième personne (il, elle). Un tel type de désignation se distingue de la pratique courante selon laquelle on utilise des syntagmes nominaux définis ou démonstratifs pour référer au personnage (la jeune femme - la femme d'Arnoux – sa femme – ce personnage angélique<sup>23</sup>). Un tel type de pratique est qualifiée de désignation contingente dans la mesure où la référence n'est pas faite au personnage et à ce qu'il représente de manière absolue, mais dans la mesure où la référence insiste sur un aspect seulement du personnage. Corblin donne comme exemple de désignation contingente la désignation dans *Thérèse Raquin* de Zola qui selon lui s'oppose radicalement à *L'Éducation* ... au niveau de la désignation. Je comprendrai donc ce type de désignation comme étant plus apparenté à une pratique descriptive car il permet de mettre en évidence ce sur quoi l'on veut mettre l'accent dans le personnage.<sup>24</sup> Mais Corblin, en tant que linguiste, se contente de définir ces différents types de désignation sans tirer de conclusion explicite quant à une éventuelle application littéraire. Je soulignerai cependant le fait que Corblin pose la désignation dans *L'Éducation* ... comme atypique, l'absence de désignations contingente étant selon lui très marquée.<sup>25</sup>

### UN TRAIT STYLISTIQUE CARACTÉRISTIQUE COMME UN ÉCART ?

Comme je viens de le dire, Corblin ne tire aucune conclusion quand au caractère «déviant» de la désignation dans *L'Éducation*. Proust, de son côté, voit dans l'extrait ci-dessous une indifférence à suivre «les règles qui régissent

---

<sup>23</sup> C'est moi qui ai construit ces exemples, puisqu'il n'y a pour ainsi dire aucun cas de ce type de désignation dans *L'Éducation*.... Il n'y a par exemple aucune occurrence de «la jeune femme».

<sup>24</sup> Dans l'introduction théorique de la terminologie, l'article établit la relation entre description et désignation contingente : «Pour l'essentiel, S.A. Kripke refuse, sous toutes ses formes, la thèse selon laquelle une Description identifiante (telle que *l'assassin d'Henri IV*) nous livre le sens d'un nom propre comme *Ravaillac*, et examine les conséquences de ce refus sur l'ensemble de la théorie de la référence. S. A. Kripke soutient qu'une Description n'est qu'un moyen de *fixer la référence* du nom propre, mais en aucun cas une expression *synonyme* du nom propre ; ...», *Op. cit.*, p. 200.

<sup>25</sup> Dans *L'Éducation sentimentale*, c'est bien l'éviction de certaines catégories de désignateurs qui est remarquable ; ...», *Op. Cit.*, p. 209.

l'emploi du pronom personnel», soit un emploi déviant par rapport à une norme d'emploi

Il vit un monsieur ... C'était un gaillard d'une quarantaine d'années ...

La présence de Frédéric ne *le* dérangea pas. *Il* se tourna vers lui plusieurs fois, en l'interpellant par des clins d'œil; ensuite *il* offrit des cigares à tous ceux qui *l'*entouraient. Mais ennuyé de cette compagnie, sans doute, *il* alla se mettre plus loin. Frédéric *le* suivit.

La conversation roula d'abord sur différentes espèces de tabac, puis, naturellement, sur les femmes. Le monsieur en bottes rouges donna des conseils au jeune homme; *il* exposait des théories, narrait des anecdotes, se citait lui-même en exemple, débitant tout cela d'un ton paterne, avec une ingénuité de corruption divertissante.

*Il* était républicain; *il* avait voyagé, *il* connaissait l'intérieur de théâtres, des restaurants, des journaux, et tous les artistes célèbres, qu'*il* appelait familièrement par leurs prénoms; Frédéric *lui* confia bientôt ses projets; *il* les encouragea.<sup>26</sup>

Corblin critique la position de Proust quand celui-ci pose que Flaubert ne suit pas les règles relatives à l'emploi du pronom: pour Corblin, il ne faut pas, dans le cas de ce texte de Flaubert, considérer le critère de proximité comme déterminant pour l'attribution de l'antécédent <sup>27</sup>. Le pronom «il» renvoie à Arnoux qui est le personnage mis en relief dans le texte. Nous avons donc selon Corblin affaire à un pronom de topicalisation <sup>28</sup>, ce qui signifie que Corblin ne considère pas l'emploi du pronom chez Flaubert comme déviant.

Ce désaccord est révélateur d'un problème par rapport auquel je vais devoir prendre position dans mon travail, soit le problème du style comme écart. Je poserai à la base que l'emploi du pronom n'est pas neutre dans la mesure où il produit une résistance à la lecture. Je qualifierai donc cet emploi du pronom de déviant.

Je ne rendrai pas ici la discussion autour du style comme écart, mais préciserai simplement que je me place dans une tradition à la suite de Léo

---

<sup>26</sup> *L'Éducation sentimentale*, GF – Flammarion, Paris, 1985, p. 49.

<sup>27</sup> «Proust, qui a noté l'importance des pronoms personnels dans le style de Flaubert, voit dans cet exemple la marque d'une indifférence aux «règles qui [en] régissent l'emploi», simplement parce qu'il traite – à tort – *il* comme anaphorique de proximité.» Op. Cit., p. 202.

<sup>28</sup> «*il* est un anaphorique (et un déictique) de *topicalisation* ; il réfère à l'objet que la situation ou le contexte met en relief nettement par rapport à tout autre objet de discours possible, et peut donc être *répété* pour renvoyer à cet objet.», Op. Cit., p. 201.

Spitzer.<sup>29</sup> Celui-ci considère que la personne de l'auteur se trouve dans le texte comme un principe qui garantit une cohérence à ce texte. C'est ce principe qui va être à l'origine de la mise en forme de l'œuvre. On dépistera la particularité de la forme dans les traits stylistiques déviants de l'œuvre. C'est notre intuition de lecteur qui nous permettra de repérer ces déviations dont on pourra déduire le principe qui les inspire. Ce principe une fois découvert nous permettra d'isoler d'autres cas de déviations qui s'inspirent de ce principe, et ainsi de suite, l'analyse étant menée dans un mouvement dialectique entre les traits stylistiques déviants amenant au principe et vice versa. Je renverrai aussi à Michaël Riffaterre<sup>30</sup> qui définit le trait stylistique déviant comme produisant un effet de surprise à la lecture, car déviant de ce qui était attendu au niveau sémantique. L'approche de Riffaterre permet donc de considérer l'écart en fonction du contexte et non pas en fonction d'une norme. Une telle approche me permet d'insister (avec Proust et contre Corblin) sur le fait que l'emploi de ces pronoms de troisième personne chez Flaubert, bien qu'il ne représente une infraction à aucune règle grammaticale, n'en est pas pour autant déviant, dans la mesure où il crée une résistance à la lecture.

### LES PRONOMS DE TROISIÈME PERSONNE ET AUTRES PRONOMS DANS LE CADRE D'UNE ESTHÉTIQUE DE L'IMPERSONNALITÉ

Certaines études associent plus ou moins précisément l'aspect polyphonique à une esthétique de l'impersonnalité chez Flaubert:

L'indirect libre devient dans *Madame Bovary* le mode privilégié d'expression des personnages, et l'instrument d'une poétique de l'impersonnalité et de l'extrême subjectivité fondée sur la mention, l'écho du discours des autres.» Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, p. 140.

Ou bien:

«Est-ce un *on* qui unit d'abord le *je* du héros et le *je* du narrateur, qui naîtrait de l'effort constant de Flaubert pour entrer dans ses personnages: emblème, si l'on veut, de son impersonnalité ?» Jean-Luc Seylaz, «Perspectives et voix dans *Madame Bovary*» in *La Quintefeuille*, l'Aire, coopérative Rencontre, Lausanne, 1974.

---

<sup>29</sup> Voir Léo Spitzer, *Études de style*, 1970.

<sup>30</sup> Michaël Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

Dans la seconde partie de mon travail, j'examinerai tout d'abord les cas d'anaphores ambiguës que j'ai relevées dans *Madame Bovary* dans la perspective d'une esthétique de l'impersonnalité. Je regarderai ensuite comment l'aspect polyphonique du texte chez Flaubert peut être associé à une telle esthétique. Le polyphonique suppose le renvoi du texte à plusieurs «personnes» dans le sens de plusieurs «êtres de discours»: les êtres de discours sont d'une part le narrateur, d'autre part les personnages dont la voix est mise en scène par le narrateur, en même temps que celui-ci peut être une des voix en scène. Chez Flaubert la polyphonie suppose le plus souvent un indécidable<sup>31</sup> par rapport à la «personne» responsable du point de vue, des «paroles» en question.<sup>32</sup> Une telle hésitation détériore l'idée d'un narrateur omniscient univoque, correspondant à un être discret, et mine donc l'autorité qui dans le texte est chargée de nous donner une vision du monde. C'est selon moi de cette façon que Flaubert laisse les événements, dégagés de la prise en charge par une seule personne, parler par eux-mêmes (laisse parler «le vécu des personnages»<sup>33</sup>). Et tel effet s'inscrit effectivement dans le cadre d'une esthétique de l'impersonnalité.

Il semble que plusieurs stratégies textuelles servent chez Flaubert à atteindre à cette impersonnalité: Guy Larroux, dans son analyse d'un extrait de *L'Éducation* ... remarque un effet d'impersonnalité que je présenterai ici, dans la mesure où il s'apparente au type d'impersonnalité que je veux moi-même montrer dans les cas d'anaphore ambiguës relevées dans *Madame Bovary*. Pour Larroux, la métonymie opère un nivellement sur les objets du récit:

Le paragraphe flaubertien obéit ici à un principe métonymique en ce sens que non seulement la métonymie y conditionne le style et l'allure de la description (succession et contiguïté), mais qu'aussi elle institue un univers où l'on progresse de proche en proche, où les limites s'abolissent étrangement. Entre l'extériorité et l'intériorité, entre le mode objectif et la subjectivité du héros, il n'y a plus de frontière, non plus qu'entre l'animé et l'inanimé. La métonymie a une

---

<sup>31</sup> Jonathan Culler, *Flaubert The uses of Uncertainty*, Paul Elek, London, 1974.

<sup>32</sup> Voir plus haut l'extrait de *Madame Bovary*: «Est-ce que cette misère durerait toujours ? Est-ce qu'elle n'en sortirait pas ? Elle valait bien cependant toutes celles qui vivaient heureuses !...»

<sup>33</sup> Voir Michèle Hirsch, «*Madame Bovary*, L'éternel imparfait et la description» dans *La description, Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon*, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 57. «Ce nous évite d'abord la troisième personne, qui contraindrait Flaubert à adopter le point de vue d'un narrateur externe, donc un point de vue auteur omniscient pour les premières pages du roman.... Flaubert devrait y assumer un rôle qui lui est très pénible : celui du romancier qui organise, tranche et ordonne.... La première personne lui permet de s'abriter derrière une situation imaginaire, de laisser parler le vécu des personnages, car le narrateur est ici personnage : la classe.»

action nivelant. Les voitures ont autant de vie que les femmes qu'elles transportent; les arbres dans le jardin autant de relief que les cochers sur les voitures. Les objets s'associent, s'apparentent ainsi de proche en proche ...<sup>34</sup>

Ce nivellement sur les objets du récit résulte en un indécidable quant aux «personnes» du fait que les frontières entre ces «personnes» distinctes s'effacent au cours du procès métonymique:

Les figures féminines, présentes ou absentes, s'appellent les unes les autres au point que les antagonismes se résolvent. Mme Arnoux et Mme Dambreuse finissent par coexister paisiblement dans la rêverie de Frédéric comme dans l'espace du texte.

Voyons maintenant trois des exemples d'anaphores ambiguës qui débouchent sur cet indécidable provoqué par l'ambiguïté quant à l'antécédent du pronom personnel. L'ambiguïté peut intervenir entre deux personnes:

Charles revint donc encore une fois sur cette question du piano. Emma répondit avec aigreur qu'il valait mieux le vendre. Ce pauvre piano, qui lui avait donné tant de vaniteuses satisfactions, le voir s'en aller, c'était pour *Bovary* comme l'indéfinissable suicide d'une partie d'*elle-même*.<sup>35</sup>

On aurait dans cet exemple une tendance à avoir recours au critère de proximité quand on recherche un antécédent pour le pronom, ce que confirmerait le fait que l'on trouve dans plusieurs éditions «Madame Bovary» ou «Mme Bovary» au lieu de «Bovary», (l'éditeur n'explique dans aucun des cas la «rectification»), ainsi l'exemple suivant:

Charles revint donc encore une fois sur cette question du piano. Emma répondit avec aigreur qu'il valait mieux le vendre. Ce pauvre piano, qui *lui* avait donné tant de vaniteuses satisfactions, le voir s'en aller, c'était pour *Mme Bovary* comme l'indéfinissable suicide d'une partie d'*elle-même*.<sup>36</sup>

Je commente dans mon travail ce cas dans le détail, de manière à montrer qu'on obtient à la lecture ce nivellement dont parle Larroux, ici entre «Mme Bovary»

---

<sup>34</sup> Guy Larroux, «Grammaire d'un paragraphe flaubertien», *Poétique* no 76, novembre 1976, Seuil, Paris, pp. 475-485.

<sup>35</sup> *Flaubert, Madame Bovary*, Coll. Texte et contexte, Magnard, Paris, 1988, p. 596 et dans la plupart des éditions, Troisième partie, fin du ch.IV.

<sup>36</sup> *Madame Bovary*, Flaubert, Coll. Folio Classique, Gallimard, 1972, p. 337.

et «Bovary» ou Emma et Charles si l'on pense aux référents, nivellement qui résulte dans un indécidable entre les «personnes» objets du récit.

On peut constater ce même phénomène entre une personne et un objet inanimé:

Elle se rassit et elle prit son ouvrage, qui était un bas de coton blanc où elle faisait des reprises: elle travaillait le front baissé; *elle* ne parlait pas, Charles non plus. L'air passant par le dessous de la porte, poussait un peu de *poussière* sur les dalles; il la regardait se traîner ...  
p. 47, *Folio Classique*.

Il y a là une ambiguïté entre deux antécédents possibles «poussière» et «elle». On aurait tendance à lire Emma dans le «la», suite à une mise en relief du personnage grâce à l'emploi répétitif du «elle», pronom de topicalisation si l'on suit Corblin. L'ambiguïté est cependant tout de suite résolue dès que le lecteur parvient à «se traîner», qui ne peut s'appliquer à Emma.

Les deux exemples d'ambiguïté ci-dessus illustrent le fait que différents critères influencent la résolution de l'anaphore et peuvent être à l'origine de l'ambiguïté, chose que je n'omettrai pas de commenter dans mon analyse.

L'indécidable peut aussi se produire entre une personne et un animal:

*Charles* se baissait pour passer sous les branches. Les chiens de garde à la niche aboyaient en tirant sur leur chaîne. Quand *il* entra dans les Bertaux, *son cheval* eu peur et fit un grand écart. p. 37, *Folio Classique*

A-t-on dans ce cas une anaphore qui renvoie à Charles ou bien une cataphore qui renvoie à «cheval»? Les deux solutions sont possibles syntaxiquement. Les manuscrits confirment que Flaubert lui-même hésite avant de décider du sujet de sa phrase. On trouve quatre variantes:<sup>37</sup>

1. «les chiens de garde aboyaient en tirant sur leurs chaînes» puis dessous «comme ils étaient encore lâchés quand il entra» qui remplace «quand son cheval entra» qui est barré dans l'interligne au-dessous (feuillet 50 recto),
- 2.«son cheval eut peur», puis dans l'interligne sous «son cheval» un mot qui remplace «son cheval» qui est raturé et rendu illisible suivi de «& fit un grand écart» (feuillet 50 recto)

---

<sup>37</sup> J'ai relevé les variantes auxquelles je renvoie dans les copies des manuscrits des brouillons de Flaubert qui sont conservés à Paris à l'ITEM, Centre de Recherches sur Flaubert.

3. «ils étaient encore lâchés quand ils entrèrent aux Bertaux – l'enfant les apaisa en les appelant de leur noms, et prit le cheval par la bride pour le faire avancer.», «le cheval par» est barré et remplacé dans la marge par «le cheval eut peur & fit un écart» (feuillet 51 verso)

4. «Charles entra dans les Bertaux - son cheval eut peur et fit un grand écart» et au-dessous, barré «ils étaient tous encore lâchés quand Charles dans la cour des Bertaux si bien que son cheval eut peur et fit un écart» (feuillet 53 verso).

On a donc trois sujets pour «entrer» entre lesquels Flaubert hésite:

1. «il» pour Charles (ds 1.)
2. «cheval» (ds 1.)
3. «ils» pour l'enfant, le cheval et Charles (ds 3.)
4. «Charles» (ds 4.)

Cet aperçu des variantes des manuscrits nous laisse entrevoir qu'un commentaire génétique des exemples en question serait à propos pour venir confirmer un indécidable qui, s'il semble être l'effet de l'ambiguïté des anaphores, pourrait peut-être se situer aussi en amont dans le processus d'écriture. On se doute bien que le commentaire des manuscrits que je viens de donner est très succinct et qu'il existe une méthode génétique plus stricte à laquelle je serai peut-être obligée d'avoir recours pour pouvoir prétendre à me servir des manuscrits comme d'un outil convaincant.

Nous verrons pour finir un dernier exemple, relevé par Proust dans son article et qui influence la lecture dans le sens d'un indécidable entre deux êtres inanimés:

... les brumes errantes se fondirent, le soleil parut, la colline qui suivait à droite le cour de la Seine peu à peu s'abaissa, et il en surgit *une autre*, plus proche, sur *la rive* opposée. Des arbres *la* couronnaient parmi des maisons basses ... » p. 48, GF – Flammarion.

L'ambiguïté là aussi est résolue très vite grâce au lexique: le fait que les arbres couronnent une colline de forme circulaire étant plus plausible que le fait qu'ils couronnent une rive rectiligne. Il n'en est pas moins que l'ambiguïté surgit lors de la lecture, ne serait-ce que l'espace d'un instant. Il faudra ici se contenter de l'intuition du lecteur, en l'occurrence Proust, pour légitimer l'existence d'une ambiguïté. L'effet d'indécision que l'on a vu jusqu'à présent toucher les «personnes» objets du récit toucherait donc aussi les autres objets du récit, de la



même manière que Larroux constate que la métonymie dans la description qu'il analyse nivelle les différences entre les objets, animés ou non.

L'impersonnalité, définie par Flaubert comme une volonté de sa part de ne pas intervenir dans le discours du roman, impersonnalité que je redéfinit comme un sorte d'abolition des frontières des «personnes» objets du récit, serait donc à intégrer dans un principe actif du texte plus général, un principe de désagrégation des objets du récit vers l'amorphe. Les mécanismes à l'œuvre dans un tel mouvement sont cependant trop complexes pour je puisse les expliquer de manière convaincante et complètes dans le cadre de cette présentation qui ne saurait que suggérer les directions que prend mon travail.

### AMBIGUÏTÉ, TRAVAIL DE NIVELAGE

Je donnerai entre-temps une conclusion partielle et provisoire à cette brève présentation en revenant une dernière fois à Proust.

Les cas d'anaphores pronominales ambiguës créent un effet d'indécidable au niveau du matériel sémantique de la phrase. Les deux objets entre lesquels l'ambiguïté existe - par exemple Emma et Charles dans mon premier exemple ci-dessus - sont soumis à un nivelage, une fusion, une indifférenciation dès que le sentiment d'ambiguïté apparaît, dans l'instant où le choix entre l'un ou l'autre est rendu impossible, dans l'instant donc où le choix de l'un et de l'autre reste la seule solution, même si elle n'est que provisoire. Ce nivellement des différences, je voudrais le comprendre comme le résultat d'une de ces particularités grammaticales si chères à Proust quand il lit Flaubert, soit l'emploi de «certains pronoms», qui crée un effet d'homogénéité et de continuité. Il est tentant de voir dans le texte suivant une image de cette activité de nivelage dans le texte de Flaubert (c'est moi qui souligne):

Dans le style de Flaubert, par exemple, *toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance*. Aucune impureté n'est restée. Les surfaces sont devenues réfléchissantes. Toutes les choses s'y peignent, mais par reflet, sans altérer la surface homogène. *Tout ce qui était différent a été converti et absorbé.*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Proust, *Sainte-Beuve et Balzac*, La Pléiade, p.26

# BOKMELDING

**Hilde Hasselgård**

**Kåre Nilsson**

Rolf Theil Endresen, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen (red.): *Innføring i lingvistikk*, 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget 2000.  
ISBN: 82-00-45273-5

Rolf Theil Endresen, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen (+ medforfattere) har nå presentert en ny utgave av *Innføring i lingvistikk*, som har vært brukt som lærebok for lingvistikkvarianten ved examen facultatum siden førsteutgaven kom på markedet i 1996. Som forfatterne sier i forordet, består den største forandringen i at kapitlene om fonetikk og fonologi er slått sammen til ett nyskrevet kapittel med tittelen *Språklydlære*. Rekkefølgen av kapitlene er noe endret, idet morfologikapitlet nå følger umiddelbart etter kapitlet om semantikk.

Bortsett fra kap. 6, **Diakroni**, og 7, **Sosiolingvistikk**, er alle de øvrige kapitler mer eller mindre omarbeidet og/eller utvidet. Mest forandret er kapitlet om morfologi, der Rolf Theil Endresen nå har fått Hanne Gram Simonsen som medforfatter.

Pedagogisk sett har man nok vunnet på å slå sammen kapitlene om fonetikk og fonologi. Dermed stilles disse to begreper, som kan være vanskelige å holde fra hverandre for en nybegynner, klarere i relieff.

Endringen i kapittelrekkefølgen (morfologi – syntaks – språklydlære (fonetikk og fonologi) istedenfor syntaks – fonetikk – fonologi – morfologi) får vi ingen nærmere forklaring på enn at den er foretatt «av faglige grunner». Både den nye og den gamle rekkefølgen virker noe påfallende, all den stund man ikke konsekvent går fra mindre til større enheter eller omvendt. Man må kunne anta at det også ligger *pedagogiske* årsaker til grunn for endringen.

Morfologikapitlet henger godt sammen med kapitlet om semantikk, og er utvilsomt mer hensiktsmessig plassert foran syntakskapitlet enn etter det. Samme slags vurdering kunne for øvrig ha plassert kapitlet om diakroni etter kapitlet om sosiolingvistikk, på grunn av det som sies om dialekter begge steder.

I kap. 2, **Semantikk**, ser vi det som positivt at man nå har tatt med et avsnitt om uttrykk for grammatisk betydning (s. 58). Slik får man en mer adekvat beskrivelse av det språklige «innhold», kanskje særlig når det gjelder språk med et rikt formverk. Videre merker vi oss med tilfredshet at avsnittet om se-

mantiske roller (s. 64-70) er utvidet (med begreper som «experiencer», «effektor» og «benefaktiv»), da forrige utgaves semantiske rolleinndeling var i snaueste laget. Da alle de ulike roller som nå er presentert, kan ha relevans for uttrykksmåten, er det på sin plass med en såpass nyansert beskrivelse.

Polysemi kunne forfatterne gjerne ha behandlet noe mer utdypende, bl.a. ved å gjøre det klart at fenomenet forutsetter ulike, kontekstavhengige substitusjonsmuligheter. Slike muligheter vil variere fra språk til språk, og derfor kunne det også være på sin plass å understreke at vi her står overfor et relativt begrep, som må defineres språkspesifikt. Videre kunne det være greit å få opplyst at alle ord i prinsippet kan betraktes som flertydige, i den forstand at ikke hele betydningsinnholdet er realisert i enhver kontekst (og dermed kan presiseres i ulike retninger).

Kap. 3, **Morfologi**, er, slik det nå fremstår, blitt både klarere, ryddigere og fyldigere (7 s. lengre enn i forrige utgave). Kapitlet har en dreining mot kognitiv teori, og dette kunne vært opplyst, til glede for de studentene som vil møte på andre framstillinger i videre studier. (Det skulle ikke være noe problem å begrunne valg av modell, men kapitlet er vel det eneste som har «tatt side» i en teoretisk debatt.)

Det er for øvrig positivt at forfatterne forholder seg til *Norsk referansegrammatikk*, og dermed gjør studentene oppmerksomme på dette oppslagsverket.

Kap. 4, **Syntaks**, er stort sett klart og greit skrevet, men er nok samtidig bokens mest kontroversielle del. Forfatteren (Sveen) har som erklært utgangspunkt at syntaktiske problemstillinger må drøftes på egne premisser, hvilket innebærer at syntaks betraktes som en frittstående disiplin, klart atskilt fra semantikk og morfologi. Dette er vel et synspunkt som kan diskuteres. Samtidig kan det kanskje forklare hvorfor syntakskapitlet etter vår mening inneholder en del merkverdigheter. Det vil føre for langt å gå i detalj her, så vi får nøye oss med noen få eksempler:

- 1) Substantiverte (substantiviske) adjektiv – som «de fattige» osv. – rubriseres som *adjektivfraser* (s. 144), selv om de i alle kontekster fungerer som (og dermed kan substitueres med) nomenfraser, evt. som del av en preposisjonsfrase. Dertil savner bl.a. romanske språk formelle kjennetegn som skiller slike adjektiv fra substantiv. Dermed synes vi det ville være mest naturlig å analysere dem som nomenfraser.
- 2) Pronomenet *det* analyseres som subjekt og det etterfølgende substantiv som objekt til intransitive eller passive verbformer i setninger som «Det arbeidet en snekker i stua» og «Det ble drept en keiser» (s. 167, 171 og

192<sup>1</sup>). Dette virker nokså søkt, bl.a. fordi intransitive verber derved (implisitt) betraktes som transitive. Videre vil det ledd som her tildeles objektstatus, bare kunne være subjekt i de syntaktiske varianter «En snekker arbeidet i stua» og «En keiser ble drept», tross aktantenes uendrede rolle (henholdsvis agens og patiens) og funksjon i forhold til verbalet. Jfr. en tysk setning som «Es spielten die Wiener Philharmoniker», der verbformen etter det innledende *Es* ikke levner tvil om at det er filharmonikerne som er subjektet her.

Hvorfor ikke holde fast ved tradisjonell analyse og fortsatt kalle *det* «foreløpig subjekt» eller «subjektsantyder» i en slik kontekst? Forholdene i andre, «kjente» språk, der man ikke finner et tilsvarende (pro)nominalt ledd (dansk «der» og engelsk «there» er formelt adverb!), taler også for en slik løsning.<sup>2</sup>

- 3) Beskrivelsen av visse adverbialer (*bredt, godt, deilig* osv.) som adjektivfraser i nøytrumsform virker også noe kunstig, særlig dersom man skjeler til andre språk enn norsk, der vi ikke finner tilsvarende samsvar adverb – adjektiv i intetkjønn.<sup>3</sup>

I tilknytning til siste punkt vil vi for øvrig bemerke at kategorien **predikativ** kan synes noe stemoderlig behandlet, idet predikativ og adverbial utfylling ikke er satt opp mot hverandre. Forholdet adverb/predikativt adjektiv har imidlertid semantiske implikasjoner, som forfatteren eksplisitt søker å unngå i sin beskrivelse av syntaktiske fenomener. Ikke desto mindre er forholdet relevant både språkinternt og fra et kontrastivt synspunkt. F.eks. later det til at man i romanske språk foretrekker predikativ bruk av adjektiv fremfor adverb i langt sterkere grad enn i germansk. Her er det viktig å være klar over at valget mellom adjektiv og adverb innebærer ulike betydningsnyanser: Adjektivet foku-

---

<sup>1</sup> Jf. også eks. (130) a. (s. 172.). Her kan man lure på hvordan forfatteren ville ha analysert en omskrivning som «Det moret henne at han sang i dusjen», hvis man skulle anvende en tilsvarende analysemodell.

<sup>2</sup> På spansk kan man f.eks. bare beskrive ovennevnte snekkers virksomhet med setningen *Trabajaba un carpintero* (evt. *Un carpintero trabajaba*) *en la sala*. På norsk kan vi for øvrig også tenke oss varianten «I stuen arbeidet (det) en snekker», der *det* er fakultativt, og følgelig irrelevant for analysen.

<sup>3</sup> Forfatteren nøyer seg med å skjele til engelsk, men hadde han skjelt litt lenger, ville han ha sett at det ikke bare er der forholdene er annerledes enn i norsk. Sammenfallet nøytrumsadjektiv – adverb finner vi vel bare i nordisk, og dermed blir forfatterens beskrivelse mer språkspesifikk enn godt er i en allmenn innføring i lingvistik.

serer subjektets tilstand i løpet av den prosess verbet betegner, mens adverbet fokuserer hvordan selve prosessen foregikk. Jfr. «De levde lykkelig(e) alle sine dager» vs. spansk «Vivieron felices durante toda su vida» (der adverb-avledningen *felizmente* oftest må oversettes med 'heldigvis').

Det er noe uheldig at mens noen av hovedkapitlene er omarbeidet, er kapittel 6 og 7 uendret fra tidligere utgaver. Når det gjelder kapittel 6 om diakroni, er terminologien ikke konsekvent tilpasset den som er brukt i kapitlet om morfologi (f.eks. *pluralis*, *maskulin*, *avlyd* kontra *flertall*, *hankjønn*, *modifikasjon*).

Kapitlet om sosiolingvistikk er ikke så godt integrert i boken. Til dels er det få kryssreferanser mellom dette kapitlet og resten av boken, og til dels har kapitlet den umulige oppgave å dekke mange felter på en gang. Det er tvilsomt om forskere innenfor flere av de disiplinene som nevnes her, vil kalle det de holder på med for *sosiolingvistik*. Det kunne være ønskelig med et noe engere utvalg av temaer, som derved kunne få en mer fyllestgjørende behandling. Med tanke på at mange av studentene som tar lingvistikkvarianten til examen facultatum skal studere fremmedspråk senere, kunne det være nyttig om omtalen av *kommunikativ kompetanse*, språktilegnelse og forholdet mellom morsmål og andrespråk/fremmedspråk hadde fått en noe bredere plass. Dessuten savnes en grundigere behandling av tekstnivået (kohesjon, informasjonsstruktur, informasjonstetthet, stilnivåer, teksttyper osv.) all den stund studentene i sitt videre studium vil måtte forholde seg til en mengde ulike skjønnlitterære og faglitterære tekster og bli evaluert etter de tekstene de selv klarer å produsere om sine kunnskaper. (Tekstnivået har bare drøyt to sider i kapittel 7.)

## OPPSUMMERENDE VURDERING

**Pedagogisk sett** har forfatterne gjort en prisverdig innsats for å presentere til dels kompliserte teoretiske problemstillinger på en oversiktlig og forståelig måte. **Faglig sett** bør forfatterne ha ros for sin evne til å foreta et balansert utvalg av relevant stoff (i hvert fall sett i germansk perspektiv) og ikke la fremstillingen bli for sterkt farget av den ene eller den annen «skole».

Boken framstår som en grei innføring i lingvistiske grunnbegreper, hvor kapitlene 2-5 må anses som hovedkapitlene. Disse kapitlene beveger seg naturlig nok på mikronivået av språkbeskrivelsen. Det ville imidlertid være ønskelig om noe mer plass kunne brukes på beskrivelse av tekstnivå.

Videre finner vi det kontroversielt (og fra vårt synspunkt uheldig) at man i så sterk grad søker å etablere «vanntette skott» mellom syntaks og semantikk. Det gjør at den syntaktiske analysen flere steder virker noe hårtrukket i forhold til

semantiske og pragmatiske realiteter. En enøyd syntaktisk beskrivelse gir ofte en lite tilfredsstillende forklaring av språklige overflatefenomener, bl.a. ved at man ikke (eller bare i begrenset grad) fremholder mulighetene for ekvivalent substitusjon av de enkelte uttrykk eller «fraser». Jfr. utsagn som «Drosje er dyrt» (uten kongruens, fordi *drosje* her representerer 'det å la seg transportere i drosje') og «Her har du en (interessant) oppgave å løse» (inf. = adjektivfrase eller adverbialfrase?) – vanlige norske setningsstrukturer som kun berøres overfladisk i boken.

Selv om det kan reises innvendinger mot bokens definisjoner og tolkninger av språklige data, avhengig av eget ståsted, er det viktig å være klar over at det finnes få allment aksepterte, «absolutte» sannheter innen lingvistikken. Dermed er det antagelig umulig å skrive en introduksjonsbok som gjør alle til lags. De endringer som er gjort, har alle bidratt til å høyne bokens faglige og pedagogiske standard, slik at en i utgangspunktet akseptabel innføringsbok nå vil kunne tjene som et bedre redskap til å gi språkstudentene grunnleggende og nødvendige kunnskaper i lingvistik.

# REVIEW

**Otto Zwartjes**

Elke Nowak (ed.): *Languages Different in All Their Sounds. Descriptive Approaches to Indigenous Languages of the Americas 1500-1850*. Münster: Nodus Publikationen, 1999 (Studium Sprachwissenschaft Beiheft 31). ISBN: 3 89323 131 5/ ISSN: 0721 7129.

After the discovery of the New World, the Europeans dedicated themselves to the study of non-European languages, which resulted in the publication of a great number of works in or about the Amerindian languages, such as grammars, dictionaries and catechisms. In other territories, such as the Far East, we see also the same linguistic activities. This “linguistic discovery” was spectacular from the point of view of the current study of the history of linguistic sciences and it is evident that we must place these grammars in their historical context: in the same period many grammars appeared of many different languages: European vernaculars, Latin, Greek, Semitic languages, Persian and Turkish. From the 18<sup>th</sup> century other non-Indo-European languages were also described (Basque, Lappish, Finnish, Greenlandic etc.). Although there is an increasing interest in this field, the statement of Hanzeli written in 1969, according to whom a “reliable, up-to date history of linguistic science is yet to be written”, is still true.<sup>1</sup> As Schreyer observes in the book under review:

... historians of linguistics are beginning to realise that these linguistic studies deserve more attention than they have so far received, if only because a history of linguistics worth its salt cannot afford to neglect such a large area of linguistic research. (p. 101)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> The last decade, important studies have appeared, but few are dedicated to this issue on a global scale. We mention in chronological order: Suárez Roca (1992), Escavy (1992), Troiani (*Amerindia*, 1993), Calvo (1994), Zimmermann (1994), Hovdhaugen (1994), Calvo & Jorques Jiménez (1999), Cram (1999) and Zwartjes (2000).

<sup>2</sup> To mention some examples: In the volume III of the series *History of linguistics*, edited by Giulio Lepschy, there is almost nothing about ‘missionary linguistics’. There is only a half page in an appendix about ‘New World’ lexicography (Tavoni 1998: 68). In Seuren 1998 almost nothing can be found on the subject. In the recently published proceedings of the congress of the SEHL, very few articles can be found on such an important and vast field (Fernández Rodríguez 1998).

It has been argued that many works had nothing more than local significance. This might be true, in particular when we consider the importance of grammars which never appeared in printed form, but this does not minimize their importance as unique sources for the history of language sciences. In the introduction written by Elke Nowak, we can read that

these descriptions are also to be seen as documents of the linguistic “state of the art” of their time, and as such they are important for the historiography of the science of language. (Nowak 1999: 8)<sup>3</sup>

The reason for neglecting the past, is that many scholars did not have a high esteem of the methodology and “scientific” skills of missionaries. To illustrate this negative attitude, we quote Bloomfield:

Those works can be used only with caution, for the authors, **un-trained** in the recognition of foreign speech sounds, could make no accurate record, and knowing only the terminology of Latin grammar, distorted their exposition by fitting it into this frame. (Bloomfield 1933: 6)

As early as in the 19<sup>th</sup> century, Rodolfo Lenz, while praising contemporary linguistics, criticised sharply the work done by the missionaries of the past:

el que quiera estudiar científicamente la lengua araucana no debe contentarse con las gramáticas del siglo pasado. Entónces no existió la fisiología de los sonidos o fonética, entónces no se conocían leyes fonológicas; la filosofía del lenguaje estaba encerrada en la gramática clásica griego-latina, i hasta había dado a la luz un hijo muerto la gramática jeneral filosófica, fantasma que ha desaparecido por completo de la lingüística moderna [...]. **La teoría gramatical de los padres es completamente falsa i hasta no se concuerda con sus propios ejemplos.** Lo único que tiene valor es el diccionario. (Lenz 1895-1897: XIX)

Although we can see a positive evaluation in the quotation of Lenz concerning missionary lexicography, we see that the main problem for Bloomfield and Lenz lies in the inadequacy and inaccuracy on the level of ‘sounds’ (phonetics and phonology). If we read the title of the work under review, we could get the

---

<sup>3</sup> No one would ever say that the Castilian grammar of Nebrija or the *Diálogo* of Juan de Valdés are not relevant for language science, because they were hardly studied or reprinted in the age they were written.



impression that this work also deals with phonetics, phonology and orthography (“Languages different in all their **sounds**”). This appears not to be the case.

If we classify the sources described in the book under review according to genre, we can enumerate three articles which analyse grammars (Nebrija, the Franciscan grammars studied by Monzón and van Baarles’ article on the Morovian grammars of Arawak), three studies are related to lexicography (Crickmay, Dedenbach and Schreyer) and one article concentrates on a source which belongs to the genre ‘travel books’ (Mackert). If we classify geographically and linguistically, leaving apart the general introduction written by Percival, we can distinguish one study which deals with Middle America (Monzón; Latin, Tarasco and Náhuatl), three studies concern South American indigenous languages, among which one deals with Arawak, or Lokono, spoken in Surinam and British Guyana (van Baarle) and two concentrate on Andean languages (Crickmay and Dedenbach-Salazar, Quechua and Ayamara). If we classify the articles according to religious orders, we can enumerate one study that concerns the work of Franciscans (Monzón); Crickmay studied works of a Dominican and two Jesuits, while the manuscript studied by Dedenbach-Salazar is anonymous. Schreyer’s study concerns the Recollects, whereas van Baarle analyses the linguistic works of Morovian missionaries from the Protestant church. Michael Mackert’s contribution falls beyond the scope of what is called ‘missionary linguistics’. Hale’s grammatical sketch had not the same didactic purposes as other missionary works. He worked, as Nowak observes, as the “first linguist working empirically, with a well-defined agenda and an equally well defined research goal” (p. 12). As we might expect, most missionaries in earlier centuries worked almost a lifetime “in the field”. Their work was always ‘empirical’ and as we might assume, all shared the same rigorousness and worked with a well-defined agenda (i.e. the latinate structure). The purposes are apparently different if we compare Hale with other missionaries. Dividing by languages in which these missionary linguistic works are written, we can count four studies in Spanish, one in French, one article about German descriptions and one in English. It may be true that Elke Nowak does not pretend to publish an exhaustive study on missionary linguistics, but it would be useful to include works from the Portuguese tradition. In order to describe the linguistic framework of missionary linguistics, we must take into consideration many different grammars. A useful ‘index nominum’ is added at the end of the volume under review.

The grammars of Despauterius and Manuel Álvares were important school grammars in the teaching of Latin (Zwartjes, forthcoming). In general, the Jesuits used for elementary education the Latin grammar of Johannes van

Pauteren (Despauterius), which substituted the *Doctrinale* of Alexandre Villedieu for pedagogical reasons (Hanzeli 1969: 36). The Jesuits decided to ask Manuel Álvares to write a grammar specifically for the Jesuit Order. The grammar of Despauterius was soon replaced by Álvares in all the institutions of the Society of Jesus. However, the grammar of Despauterius never disappeared completely, and was the grammar *par excellence* in New France in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. The adapted versions of Jean Behourt (*Despauterius novus*, seventeenth century) and Charles Pajot (*Despauterius novus*, 1650) and in particular of the Italian Jesuit Annibal Codret (*De primis latinae grammatices rudimentis libellus*, 1676) were the most important Latin grammars of Latin in New France. The Jesuits operated world wide, so it is probable that this grammar reached all continents and probably its influence has been important; maybe this grammar was more used as a model than any other grammar of the period, except the Latin grammar of Antonio de Nebrija, which was also a “best seller”. The grammars of Melanchthon and Lily were the most important grammars in Germany and Great Britain respectively. In the Hispanic world, the most used Latin model was the Latin grammar of Antonio de Nebrija, entitled *Introductiones Latinae* (Salamanca 1481).

Keith Percival’s article analyses the influence of Nebrija’s Latin grammar in the linguistic work of the missionaries. His article has been published earlier in Spanish (Percival 1994). Contrary to the Portuguese tradition, and most other missionary works, many Hispanic missionaries do not neglect their sources. Nebrija is mentioned often explicitly, as happens for instance in the Náhuatl grammars of Andrés de Olmos (1547) and Molina (1571) or the Quechua grammar of Domingo de Santo Tomás (1560). The importance of his article for future research, lies in the formulation of various *desiderata*: “... a detailed comparison of New World grammars and dictionaries with Nebrija’s *Introductiones Latinae* and his Spanish-Latin dictionary still remains to be done” (p. 21). In addition, Percival mentions other works than Nebrija’s as possible models for missionary linguists. In the first place, mention is made of the root- and affix framework for handling morphology. The knowledge of Hebrew is visible in some grammars and according to Percival, “The Hebrew affixes are also implicit in a terminological innovation which, to my knowledge, makes its first appearance in the Náhuatl grammar of Antonio del Rincón (1595).” We must not forget that in Renaissance grammars of Semitic languages and Persian, the terms *radix*, *affixum* or *affixa*, and *litterae serviles* were widely used. ‘Serviles’ is used in Mexico (Molina [1571] 1945: 2a parte: 29) and ‘raíz’ particularly in Mexico and the Philippine grammars of Tagalog. Reuchlin introduced the affix already in 1506 (*pronomen affixum*) and as a

substantive it appears for the first time in the Hebrew grammar of Münster (1537: D1v; *apud* Jeremiás 1999: 279). It is significant that Molina used these terms, before they became widely accepted in European linguistics. Percival quotes also the grammar of Náhuatl written by Carochi but it seems to be probable that Acosta had been the source of the use of the terms ‘affix’ and ‘postpositions’:

Neque enim hebraici chaldaicque sermonis difficultatem indicus æquat sexcentis partibus, græci vero ac latini prolixitatem et multiplicem scituque arduam copiam, multo minus, quin longe simplicior, inflexiones paucissimas habet, brevibusque admodum documentis comprehendi potest. In quo si **interpositiones postpositionesque**, quibus maxime a græco et latino atque hispanico abhorret et cum hebraicis **affixis** plurimum convenit, semel devoraveris, nihil fere ardui reliquum fiat. (Acosta [1588] 1952: 72)<sup>4</sup>

Other important suggestions for future research are, according to Percival:

- How grammars and dictionaries, for instance written by Franciscans differed from grammars and dictionaries written by Dominicans
- How grammars and dictionaries written by Spanish ecclesiastics differed from those written by non-Spaniards
- How the grammars and dictionaries of the New World languages compare with the linguistic literature produced by European in other parts of the newly discovered world (e.g. Africa, China, Japan, the Philippines and so forth, cf. p. 23).

Cristina Monzón considers the grammars of the Franciscan tradition, written in Mexico. This article seems to be an enlarged version of another article by the same author, published in Cram (1999). Sometimes, literally the same examples, with a slightly different text are found, in particular in the fourth paragraph (pp. 41-45; cf. Monzón 1999: 148-152). The grammars of Gilberti (Latin and Tarascan), Lagunas (Tarascan) and Molina (Náhuatl) are compared. She particularly concentrates on linguistic phenomena which are unknown or

---

<sup>4</sup> Que la lengua de los indios no le llega a cien leguas en dificultad a la hebrea y a la caldea; y se queda muy atrás del griego y del latín en riqueza de vocabulario, complejidad y dificultad de ser aprendida; es mucho más sencilla y tiene poquísimas inflexiones gramaticales y puede reducirse a muy pocas reglas. En cuanto se dominen los infijos y sufijos, en los que principalmente se aparta del griego y del latín o castellano y en los que coincide notablemente con los afijos del hebreo, casi ninguna dificultad queda ya (1987: 73).

“difficult” in the Greco-Latin framework. In her analysis, there is a clear evidence for the presence of the Latin model:

Although exceptions are always present ... and in some instance contradictions within the system arise: in other cases a specific explanation in terms of peculiarities of the vernacular is offered ... (p. 37)

Whenever a new aspect not easily relatable to Latin is found, it is listed as a specific case (p. 38). Monzón mentions here the Tarascan conjunctions, as classified by Gilberti:

Nota, que en esta lengua ay otras coniunctiones, **que por si solas no significan nada** ... pero juntas a los pronombres, **dan a entender algun affecto** ... por que con vna mesma palabra se pueden mostrar **diuersos afectos del anima** ... (p. 38)

It seems to us that this definition does not tell us that the author is describing here a linguistic phenomenon which cannot be related to the Greco-Latin model. The opposite is true, since this definition of Gilberti is a copy of often quoted definitions of Priscian in his passage on the *adiectiones* or the *prepositiones inseparabiles*, which according to Priscian, standing alone, are meaningless (“nihil significare possit per se” (*Inst. Gram.* Liber XII, Keil, Vol. II: 593), or his definition of the syllable: “syllaba autem non omni modo aliquid significat per se” (Keil, Vol. I: 53). We find in many other grammars the same definition of all *inseparable* parts of speech, for instance: Villalón in his treatment of Spanish *mesmo*, the parallel of Latin *–met* in his Castilian grammar: “Que por si no sinifica nada” (ed. García 1971: 35), or Rincón in his grammar of Náhuatl: “no tienen en si entera significación” (Rincón 1885: 17), or Reuchlin in his treatment of the *consignificativa* in his Hebrew grammar “Sunt enim aliqua quae per se omnino nihil significat”. (Reuchlin [1506] 1974: III: 615) The definition of the part of speech *conjunction* is actually an exact copy of the definition of the *interjection* from Donatus: “Pars orationis significans mentis affectum voce incondita”, or Isidorus of Seville: “... id est interposita, affectum commoti animi exprimit” (*apud* Schäfer-Priess: 2000: 306), or Nebrija: “... est pars orationis indeclinabilis affectum mentis significans voce incondita” (Nebrija 1481, no numbered pages). As we see, the treatment of Gilberti can not be explained as Monzón suggests. In fact, the definition is an exact copy of the Latin framework and the only difference is that the same definition is given for a different part of speech. Anyway, there is

no doubt that Gilberti's work is a unique and important work for the history of linguistic sciences. Cristina Monzón treats gender, roots, particles, morphological concatenation, clitics etc. and she concludes that the efforts of these Franciscans were "impressive and successful" (p. 44) and that "the work of the 'Old world authors' Olmos and Gilberti, who came to the New World as adults, clearly differ from Molina and Lagunas, who both had a (near) native command of the indigenous language under scrutiny" (p. 44). I wish to add a note concerning the term *interposición*: It is significant that Lagunas tells us that the *interposition* can be considered as a "ninth part of speech", but we must not forget that this term had been used earlier in Italy by Ateneo Carlino, as *interposizione* (Ateneo Carlino: *Grammatica volgar*, apud Kukenheim 1932: 141). The term can also be related to the *medio positio* of Busto in his description of the *syncathegoreumata (consignificativa)* in his Latin grammar of 1533. It is also of a great interest for the history of linguistics that these Franciscan friars, according to Monzón, "established the morpheme as a grammatical entity. Nevertheless, one is left with the impression that there was little or no communication between the friars working on Náhuatl and those working on Tarascan" (p. 50). This was apparently not the case in the Andean regions where clearly distinguishable "schools" took shape, in particular in the Jesuit tradition.<sup>5</sup>

Lindsey Crickmay studies three Quechua vocabularies from the early colonial period. Entire sections of this article have been published also in Cram 1999. Both articles, for instance, have literally the same conclusion (p. 64 and Crickmay 1999: 97). In this article, two works of Quechua are discussed (Domingo de Santo Tomás, a Dominican, and Diego González Holguín, a Jesuit) and one of Aymara (Ludovico Bertonio, a Jesuit). The main purpose is the analysis of orthography and phonology/phonetics. Each of these three authors also published a grammar of the indigenous language. Each of them developed his own orthographic system, "making phonemic comparison or equation between lexicons in the same language as well as between Quechua and Aymara, which have a large common vocabulary, problematic" (p. 54). Crickmay stresses the importance of the fact that "linguists of the period where sympathetic to Andean culture, as was Santo Tomás", since he "has been aware of the significance of establishing the legitimacy of Quechua as a language" (p. 55). Crickmay observes rather surprisingly that "Until then Spanish had been regarded rather as a dialect than as a language" (p. 55). I must remind that the term *dialect* had been introduced recently in the European vocabulary. In

---

<sup>5</sup> Cf. Calvo (2000).

missionary works it is usually not used in that period (it is recorded more frequently in the age of the Enlightenment, for instance in the first Basque grammar of Larramendi).<sup>6</sup> The distinction is usually made between *lengua latina*, and *lengua vulgar*. All vernaculars which derived from Latin, were seen often as “corrupt Latin”, but already in the 13<sup>th</sup> century, Alfonso X made Castilian the official “national language” of the Empire, and he did not consider Castilian just as *dialect*. However, we must not forget that González Holguín observes that Quechua was superior to Latin and more elegant than other languages.<sup>7</sup> Another important observation of Crickmay is that “all three men imposed a similar Latinate structure in describing the Andean languages. Their observation and description of verb and noun suffixes was accurate and forms the basis of modern grammars but they were aware of the inadequacy of a Latinate grammar for the task” (p. 55). Others came to the same conclusion (Suárez Roca 2000: 92; Calvo 2000: 182-184; Zwartjes 2000: 241 and many others).<sup>8</sup> In addition, Crickmay studies the lexicons of the three authors. Both Santo Tomás and Bertonio comment on the abundance of Quechua and Aymara vocabulary (p. 57). In her chapter on sound and meaning (p. 59) Crickmay remarks that the missionaries made an “artificial fragmentation of etymological and semantic relationships” and gives two examples from the semantic fields of “Spinning and Living” (pp. 60-62) and “Ferment” (62-64). She concludes that:

Since regional variation in phonology coupled with distinct orthographic conventions have meant that etymologically related items sometimes occur in widely separated sections of vocabularies, or in those of different authors, their semantic relationship is neither readily visible nor, where it concerns a metaphorical usage, always

---

<sup>6</sup> Cf. Tavoni (1998: 46).

<sup>7</sup> “Maest.: Esta es grande excelencia de esta Lengua sobre las otras” (f. 82r, *apud* Calvo 2000: 184); cf. Valdivia in his grammar of Mapuche: “está tan abundante de tiempos, que excede a la Latina, la qual abundancia facilita mucho el aprender una lengua, porque halla el que la aprende como explicar sus conceptos. Y quando los tiempos [sic] son tan pocos, que uno ha de servir y suplir por muchos se haze difficil la lengua” (Valdivia 1606, “al lector”, *apud* Zwartjes 2000: 209-210). As we saw above, Acosta did not share this opinion.

<sup>8</sup> As Hanzeli observed, “Missionaries’ linguistic works have been criticized for not reflecting the unique features of their converts’ cultures” (Cf. Voegelin and Hymes, “A Sample of North American Indian Dictionaries ...” *American Philosophical Society, Proceedings*, XCVII 1953, 634. This is certainly not the case as far as most features of material culture are concerned. The French missionary works abound in cultural information of this type” (Hanzeli 1969: 16). The examples from Holguín and Valdivia both demonstrate the non Euro-centric attitude towards language and linguistic prestige.

immediately apparent. Such separation in turn obscures phonemic relationships. (p. 64)

Sabine Dedenbach-Salazar's contribution discusses an anonymous Quechua vocabulary, probably written towards the end of the eighteenth century by an author of Spanish parentage. This article is an enlarged version of another version, published in Cram 1999. The article is accompanied by an appendix with a transcription of the document, which is not included in Cram 1999. As happens with the article of Lindsey Crickmay, almost literally the same conclusion has been published in both publications. The writing of Quechua words in the manuscript suggests that "the variety belongs to Quechua II, a Southern Peruvian dialect" (p. 72). The author used a Spanish orthography which

was used in this document in most respects with the modern orthography which was becoming established from the eighteenth century onwards, especially through the standards set by the Real Academia Española, and as fixed in the *Diccionario de Autoridades*. (p. 70)

In addition, Dedenbach-Salazar concludes that:

There is a tendency to write with a {b} some words which in modern Spanish have {v} (e.g. *lleba* instead of modern *llevar*, *rebolver* instead of modern *revolver*). This simplification of the orthography may indicate that the author was a criollo, a Spaniard born in the Americas, especially as he does not show any residue of the diversified orthography of the sibilants used in Spain. (p. 71)

This observation might be plausible, but we must remind that the orthographic problem of *b* and *v* is not limited to the Americas, nor to *criollo* authors. Cuervo observes: "Los gramáticos de los siglos XV y XVI dicen que estas letras se pronuncian de distinta manera, si bien advierten que muchos los confundían. Los del siglo siguiente nos dicen que la confusión era ya general" (Cuervo 1954: I: 929).<sup>9</sup> In her conclusion Dedenbach-Salazar states that

---

<sup>9</sup> A good example where we can see this inconsistency in the spelling of *b* and *v* is the *Epítomo*, written by Jiménez Patón, who observes: "B es letra muda consonante... no se pronuncia sino Be y juntos los labios, como bibo, beber, a difere[n]cia de la V. consonante que se pronu[n]cia los lauios apartado como viuo, viuit". Quilis observes: "¿Podemos entrever por esta indicación que Patón supusiese una difernecia entre bilabial oclusiva y fricativa, aunque velada por un atavismo ortográfico que le lleva a confundir en sus grafías (b) y (u=v) en numerosas ocasiones (Quilis en Patón [1614] 1965: CXV).

the document is interesting as a cultural document as well as an instance of a personalised, not normative, variety of a language which one may want to call an inter-language, because it comprises Spanish as well as Quechua elements in one and the same word.

A transcription of the entire document is given in an appendix (pp. 81-94). The importance of this article lies in the fact that this document has never been published before.

In his pioneer article, Rüdiger Schreyer publishes and comments on the first dictionary of the Huron language, a language of the Iroquian group now extinct, composed by Gabriel Sagard in 1632. This dictionary has not been thoroughly studied before. Sagard was a Franciscan and worked in the area of the Georgian Bay during ten months. This work belongs to the genre “book of travels”. As Schreyer observes, “the book was of no avail. In 1632 Cardinal Richelieu replaced the Franciscans by the Jesuits. The Recollects pioneers never returned to New France” (p. 102). Sagard admits that “he is not very versed in the Huron language and utterly incapable of making a good job of it” (p. 104). As Elke Nowak correctly observes in her introduction, the dictionary of Sagard “has more in common with the superficial word lists and descriptions of languages given by other travelers than with the work of missionaries who lived with the people for years and who aimed at mastery of the language” (p. 12). Gabriel Sagard’s dictionary is arranged according to 173 keywords and altogether, the dictionary contains 2561 words. Every page of the dictionary is divided into two columns. Most words have a direct relation with daily life, such as eating, drinking hunting, warfare, social relationships etc. Some phrases reflect the first Recollect attempts to introduce the Christian faith. There is only one case where a Huron keyword is listed. It is the word *Yoscaha* which is translated by “Le Createur”. As Schreyer observes:

The interference of alphabetical and the conceptual principles of arrangement often has unfortunate results: Phrases of similar meaning or even phrases containing the same (French) words are found many pages apart. (p. 108)

In his final paragraph, Schreyer discusses Sagard’s reception in Europe, concluding that “it is amazing how little European scholars knew about Huron. Anyway, the Jesuits knew his work, as for instance Charlevoix, but they did not have a high esteem of the linguistic skills of Sagard. For the history of language sciences Sagard’s work is still important as a pioneering work of Huron



linguistics, which merits further study” (p. 110). At the end of this article an appendix is added containing a list of keywords in French.

Peter van Baarle describes the study of Arawak, also known as Lokono, which is an Amerindian language of Surinam and (British) Guyana. In Arawak linguistics, it were the Moravian missionaries who did their pioneer work, as happened in other regions, such as Greenland. In this article, we read that

The Moravian Church (Brüdergemeinde) was founded in 1722 by protestant refugees from Moravia, who had settled in the village of Herrnhut in Saxony, Germany, close to the present-day borders of the Czech Republic and Poland. (p. 119)

The pioneer work is representative for missionary linguistics of the protestant tradition. There have been published four Moravian descriptions of Arawak, but earlier an Arawak translation of the Bible was produced by Johann Wilhelm Zander (1716-1781) with the help of the mestizo called Jantje. Van Baarle particularly analyses the work of Theophilus Salomo Schumann and Christian Ludwig Schumann: “Arawakisch-Deutsches Wörterbuch.” *Grammaires et vocabulaires Roucouyenne, Arrouague, Piapoco et d’autres langues de la région des Guyanes*. Paris: Maisonneuve, and Theophilus Salomo Schumann: “Grammatik der Arawakischen Sprache” published in 1882 (pp. 130-151).

Concerning orthography and phonology, Peter van Baarle concludes that “the sound system of Arawak in the eighteenth century was fairly similar to that of the modern dialect” (p. 130). Some differences are enumerated, some of these are phonological changes, others are orthographic (double consonants and aspirated stops, palatalisation, liquids and vowels). Schumann’s order is not followed by van Baarle, since “his arrangement is sometimes rather unsystematic” (p. 134). Van Baarle concludes that the grammar of Schumann’s is “of a fairly high quality” (p. 151). The contribution of van Baarle to the study of the grammar of Arawak is most important and as a suggestion for future research, it will be intriguing from a comparative point of view to interrelate this grammar with other grammars of the Moravian tradition, such as the grammar of Greenlandic. Is it possible to distinguish a Moravian tradition or a “linguistic school”, which differs from other missionary “schools”?

Michael Mackert’s article is also an enlarged version of an article published by this author in Cram 1999. It deals with the publication of Horatio Hale (1817-1896), entitled *Ethnography and Philology* (1846) who conducted linguistic fieldwork in the territories west of the Rocky Mountains. Of particular interest is his work on the Tsihaili-Selish family (Salishan) in the Northwestern United States and the southern part of British Columbia. Together

with the *Grammatica Linguae Selicæ* (1861) of Mengarini, Hale's description is one of the most authoritative sources on the indigenous languages of the American Northwest. Mackert studies the grammatical sketch of Kalispel-Flathead, a southern interior Salish language, and analyses Hale's criteria for establishing the relation with the Tsihaili-Selish family. Hale's work is important because he followed the ideas of John Pickering, Peter Stephen Duponceau and Albert Gallatin and marks the beginning of what later was to be called 'anthropological linguistics'. In the first place, Mackert analysis Hale's transcription system for Kalispel-Flathead (pp. 157-161). His transcription of consonants is of interest, because it reveals the consonant shift which occurs between the southeastern division of interior Salish (Spokane /Kalispel/Flathead) and Okanagan/Colville. As Mackert points out, Hale "systematically looked for grammatical properties and processes in the Oregonian languages, such as possessive nominal affixes, transitions, animate/ inanimate gender distinctions, plural formation, and dual, inclusive, and exclusive forms" (p. 162). The fact that the languages of Oregon shared with other indigenous languages of the Americas the great "exuberance of inflections, and a great aptitude for composition" (p. 162) leads Hale to the conclusion that "the language of Oregon belongs to the same class as the aboriginal idioms of America" (p. 162). For writing the history of linguistic sciences and for establishing parallels and differences between the different traditions, it is significant that Hale used the term *transition* in his description of personal affixes on verbs. According to Mackert, this term had been introduced earlier by Peter Duponceau, "who had borrowed it from missionaries working on the native languages of South America" (pp. 164-165). Mackert concludes that his sources probably were Diego de Torres Rubio and Juan de Figueredo's *Arte y vocabulario de la lengua Quichua* (1754) and Andrés Febrés' *Arte de la lengua general del reino de Chile* (1765).<sup>10</sup> Mackert proposes some intriguing suggestions for future research: "In particular Hale's ideas on the relationship between language, the human mind, and culture, together with his views on language typology" (p. 170.).

Jesuits, Franciscans, Dominicans, Morovians, Recollects and others worked within the framework of the same tradition. Usually they used the same sources (Classical, Medieval and Renaissance grammars, European and American), but some innovations are recorded in different grammars of many languages in

---

<sup>10</sup> The term *transición* is used for the first time in Spanish America by the anonymous author(s) of a Quechua grammar, published by Antonio Ricardo in 1586. The same term is used later by Luis de Valdivia and many others who wrote in Spanish America.

different regions, written by different religious orders. The missionaries had a very good command of Latin Grammar. Almost without exception, they used the work of Donatus, Priscian, Quintilian or Villadei. Others possibly used works from Valla, Nebrija, Despauterius, Erasmus, Álvares and possibly other vernacular grammars. Many missionaries worked as teachers of Latin and some wrote Latin grammars themselves (Gilberti). Many missionaries from the Hispanic tradition came from other nations than Spain and Portugal, among them Italy (Bertoni) and France (Gilberti). The consequence is that “missionary linguistics” is in many cases supranational. Missionaries learned Latin from different grammars, but it is not a very common feature that missionaries mention their sources explicitly. The case of Antonio de Nebrija is an exception. Many missionaries, not only in Spanish America, used his work and even mention him explicitly. It is a well known fact that no missionary ever abandoned the Greek-Latin framework completely, but it is also true that the features of the indigenous languages themselves forced them often to abandon, although partially, this model. A comparison between these works leads us to the immediate conclusion that the differences between them are significant, which illustrates how original these works in fact were. Since these works had not been written for pure scientific purposes, we cannot expect to find a comparable treatment or definitions of all grammatical categories in every work. After having studied the book under review, we must conclude that many works are not to be regarded as non-scientific. Many were original works, and others criticized the preceding efforts of their colleagues. As we can read in the article of Lindsey Crickmay:

González Holguín, while criticizing earlier attempts to record pronunciation adequately in his “Advice to Readers”, is confident of his own system. ( p. 56)

Such a critical attitude can also be seen in many sections of other grammars, such as the Pampango grammar of Bergaño, who criticises carefully the efforts of other Philippine grammarians.<sup>11</sup> Both Julio Calvo as Smith Stark came to a

---

<sup>11</sup> To give only an example of the last case, we see in the Pampango grammar the following observation made by Bergaño, in his chapter on the declination of the ‘primitive pronouns’: “En el vso de los Articulos, que tienen todos estos pronombres primitivos, se suele tropezar Á cada passo, y no ay que admirar: Pues el Arte de N. Coronel no trahe el diezmo. D. Fr. Alvaro, en su Arte añadio muchos, pero le faltan no pocos, aunque le sobran algunos. He deseado darte las cabales, si hallares lo contrario, agradece el trabajo, y corrige los hierros”. Bergaño’s critical attitude was not an exception.

similar conclusion (Zwartjes 2000). I disagree with the final observation of Elke Nowak at the end of her introduction, where we read:

Last but not least, the mention is to spotlight the differences from and the transition to **true scientific research** (p. 12).

For me, the most important criteria for talking about true scientific research, are originality and critical attitude, which both can be found in missionary linguistics. Finally, we wish to conclude that this book means an important step forwards, although not so few sections have been published elsewhere. Some unique documents are brought to the attention of a wider audience for the first time. The book under review contributes to put an end to the negative attitude towards missionary linguistics. For future research, various *desiderata* from this book can be taken up. It is significant that in this study both the Protestant and Catholic traditions are included. It will be tempting to do more comparative research, since most of the *desiderata*, as formulated by Percival on page 23, remain still unanswered.

#### REFERENCE LIST

- Acosta, J. de. [1588] 1952. *De procuranda indorum salute*. Introducción, traducción y notas Francisco Mateos. Ediciones España Misionera, Madrid.
- Amerindia. 1995. La “découverte” des langues et des écritures d’Amérique. Actes du colloque international, Paris, 7-11 septembre 1993. *Duna Troiani* (ed.). (= *Amerindia* 19/20). *Association d’Ethno-linguistique Amérindienne, Paris*.
- Bergaño, D. 1729. *Arte de la lengua pampanga*. [s.l.]: Con las licencias necesarias en la Imprenta de la Compañía de Iesus.
- Busto, B. 1533. *Introductiones grammaticas: breves et compendiosas. Compuestas por el doctor Busto. Maestro de los pajes de su Majestad*. Salamanca.
- Bloomfield, L. 1933. *Language*. Holt, New York.
- Calvo Pérez, J. 2000. “Las gramáticas del Siglo de Oro quechua: originalidad y diversidad”. In: O. Zwartjes (ed.), pp. 125-204.
- Calvo Pérez, J. and D. Jorques Jiménez (eds.) 1998. *Estudios de lengua y cultura amerindias. Lenguas, literaturas, medios. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Lengua y Cultura Amerindias*. Valencia, 17-20 de noviembre de 1997. Universidad de Valencia; Departamento de Teoría de los Lenguajes, Valencia.

- Cram, D., A. Linn and E. Nowak (eds.) 1999. *History of Linguistics 1996. Selected Papers from the Seventh International Conference on the History of the Language Sciences (ICHOLS VII). Oxford, 12-17 September 1996. Vol. I: Traditions in Linguistics Worldwide*. John Benjamins, Amsterdam - Philadelphia.
- Crickmay, L. 1999. "Diverse Sounds and Similar Meanings: Registration of Quechua and Aymara Terms by Spanish Lexicographers in the Early Colonial Period". In: D. Cram, e.a. (eds.), pp. 91-98.
- Cuervo, R. J. 1954. *Notas a la "Gramática de la lengua castellana" de Andrés Bello, 1874*. Reprint: Caro y Cuervo, Bogotá, 1981.
- Dedenbach-Salazar Sáenz, S. 1999. "An Anonymous Eighteenth-Century Southern Peruvian Vocabulary. Hybridisation, Semantic Peculiarities and Socio-Cultural Contextualisation". In: D. Cram, e.a. (eds.), pp. 99-110.
- Despauterius [Ioannis Despauterii Niniuitæ; Johannes van Pauteren] 1528. *Rvdimenta*. In ædibus Ascensianis.
- Fernández Rodríguez, M., F. García Gondar and N. Vázquez Veiga (eds.) 1998. *Actas del I Congreso Internacional de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística. A Coruña, 18-21 de febrero de 1997*. Arco Libros, Madrid.
- González Holguín, D. [1607] 1975. *Gramática y arte nueva de la lengua general de todo el Peru, llamada lengua Qquichua, o lengua del Inca*. Francisco del Canto, Lima. Edición facsimilar: Cabildo, Vaduz-Georgetown.
- Hanzeli, V. E. 1969. *Missionary Linguistics in New France. A Study of Seventeenth- and Eighteenth-Century Descriptions of American Indian Languages*. Mouton, The Hague – Paris.
- Hovdhaugen, E. 1994. *...and the Word was God: Missionary Linguistics and Missionary Grammar (=Studium Sprachwissenschaft, Beiheft 25)*. Nodus Publikationen, Münster.
- Kukenheim, L. 1932. *Contributions à l'histoire de la grammaire italienne, espagnole et française à l'époque de la Renaissance*. Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij, Amsterdam.
- Larramendi, M. de [1729] 1886. *El imposible vencido. Arte de la lengua bascongada*. Ed. I. Ramón Baroja. Establecimiento tipográfico de los Editores, San Sebastián.
- Lenz, R. 1895-1897. *Estudios araucanos*. Imprenta Cervantes, Santiago de Chile.
- Jeremiás, É. M. 1999. "The Persian Grammar of Sir William Jones". In: Cram e.a. (eds.), vol. I: pp. 277-288.

- Jiménez Patón, B. [1614] 1965. *Epítome de la ortografía latina y castellana*. Ed. A. Quilis & J. M. Rozas. C.S.I.C., Madrid.
- Lepschy, G. (ed.) 1998. *History of Linguistics. Vol. III: Renaissance and Early Modern Linguistics*. Longman, London – New York.
- Mackert, M. 1999. “Horatio Hale’s Grammatical Sketch of Tsihaili-Selish”. In: D.Cram e.a. (eds.), pp. 139-146.
- Molina, A. de [1571] 1945. *Arte de la lengua Mexicana y Castellana*. Pedro Ocharte, Mexico.
- Mexico. Ed. facsímil: Antonio Graíño. Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.
- Monzón, C.1 999. “Innovations in a Vernacular Grammar. A Comparison of Fray Maturino Gilbertis Latin and Tarascan Grammars”. In: D. Cram, e.a. (eds.), pp. 147-154.
- Nebrija, A. de [1481] 1981. *Introductiones latinae*. Salamanca.
- Nebrija, A. de [1492] 1989. *Gramática de la lengua castellana*. Ed. A. Quilis. Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
- Olmos, A. de [1547] 1993. *Arte de la lengua mexicana*. (Concluido en el convento de San Andrés de Ueytlalpan en la provincia de la Totonacapan que es en la Nueva España). Ed. facsimilar, introducción y transliteración: Ascensión y Miguel León Portilla. 2 Vols. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- Percival, W. K. 1992. “La obra gramatical de Nebrija en el contexto de la hegemonía mundial europea”. In: R. Escavy, e.a. (eds.): Vol. I: *La obra de Nebrija*, pp. 59-84.
- Reuchlin J. [1506] 1974: *De Rudimentis Hebraicis libri III*. Reprint: Georg Olms, Hildesheim – New York.
- Schäfer-Priess, B. 2000. *Die portugiesische Grammatikschreibung von 1540 bis 1822. Entstehungsbedingungen und Kategorisierungsverfahren vor dem Hintergrund der lateinischen, spanischen und französischen Tradition*. Max Niemeyer, Tübingen.
- Seuren, P.A.M. 1998. *Western Linguistics. An Historical Introduction*. Backwell Publishers, Malden (Massachusettes).
- Suárez Roca, J. L. 1992. *Lingüística misionera española*. Pentalfa, Oviedo.
- Suárez Roca, J.L. 2000. “Tradición e innovación en la descripción del náhuatl”. In: O. Zwartjes (ed.), pp. 73-96.
- Tavoni, M. 1998. “Renaissance Linguistics”. In: Lepschy (ed.), pp. 1-108.
- Valdivia, L. de 1606. *Arte y gramática general de la lengva que corre en todo el Reyno de Chile*. Francisco del Canto, Lima.

- Villalón, el Licenciado [1558] 1971. *Gramática castellana*. Ed. C. García. C.S.I.C., Madrid.
- Zimmermann, K. (ed.) 1997. *La descripción de las lenguas amerindias en la época colonial*. Vervuert – Iberoamericana, Frankfurt - Madrid.
- Zwartjes, O. 1998. “La estructura de la palabra según las primeras gramáticas de lenguas mesoamericanas y la tradición greco-latina”. In: J. Calvo Pérez (e.a.) (eds.), pp. 99-121.
- Zwartjes, O. 2000. *Las gramáticas misioneras de tradición hispánica (siglos XVI y XVII)*. Rodopi, Amsterdam - Atlanta.